

سلامت اللہ خاں

مجاز کا المیہ

اور دوسرے مضامین

پبلشرز

مسلم ایجوکیشنل پریس، علی گڑھ

مجاز کا المیہ

اور دوسرے مضامین

سلامت اللہ خاں

ریڈر شعبہ انگریزی

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

مسلم ایجوکیشنل پریس، علی گڑھ

(جملہ حقوق محفوظ)

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شائع دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن سٹیل

مہدا اللہ فہیق : 03478848884

سدرہ طاہرہ : 03340120123

حسین سیالوکی : 03056406067

قیمت پانچ روپیہ

مطبوعہ

مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ

مُحِبِّ مَكْرَم
ڈاکٹر عبدالعلیم کی نذر

تہنید

اس مجموعے کے مضامین تقریباً چوتھائی صدی کے عرصے میں مسلم دنیورسٹی
 علی گڑھ میں مختلف اوقات پر منعقد ہونے والے ادبی جلسوں کے لئے لکھے گئے۔
 اس لئے ان میں بعض کی کہنگی صاف ظاہر ہے اور بعض اپنی تاریخ تصنیف کی وجہ
 سے محروم ہیں۔ مثلاً ”اردو کے باغی شعر“ اور فیض احمد فیض کے لکھنے کے زمانے
 تک ان ”م“ راشر کی کتاب ”اوراد“ اور فیض کی کتاب ”نقش فریادی“ شامل ہوئی
 تھی۔ اور دونوں مضامین انہیں مجموعوں تک محدود ہیں۔ ادبی ذوق یا تنقیدی نقطہ
 نظر کے بدلنے کے لئے دس سال بھی کافی ہوتے ہیں۔ چوتھائی صدی تو یقیناً کافی طویل
 عرصہ ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ میں اپنے ان مضامین کو بھول چکا تھا۔ لیکن چن
 سال پہلے ۱۹۶۵ء میں فنکار کے ایڈیٹر جناب صہبا لکھنوی نے فیض والے مضمون
 کو فنکار کے فیض نمبر میں شامل کرنے کے لئے اجازت مانگی اور راہ ذرہ نوازی
 اسے اس آب و تاب کے ساتھ شائع کیا کہ خود میری نظر میں اسکی وقعت بڑھ گئی۔ یہ بھی
 خیال ہوا کہ اگر میں اپنے نئے و پرانے مضامین کو یکجا کر کے کتابی شکل میں شائع کر دوں تو
 ممکن ہے کہ ان میں چند کام کی باتیں نکلی آئیں۔ ان مضامین کے ساتھ چند دستوں اور
 عزیز شاگردوں کا تلامذہ بھی تھا۔ وہ دوست دنیا کے دور دراز علاقوں میں آباد ہیں
 اور وہ شاگرد علی گڑھ سے دور اپنے غم روزگار میں مبتلا ہیں۔ اس لئے میں نے سوچا
 کہ ان مضامین کو اکٹھا کرنے میں انکی یاد دہانی تازہ ہو جائیگی۔ انہیں مقاصد کے پیش نظر
 جب مضامین اکٹھا کر کے ان پر ایک سرسری نظر ڈالی تو محسوس ہوا کہ ان میں بعض مضامین
 بہت ترشہ اور نا کافی ہیں۔ قطع و برید کے لئے فرصت نہیں تھی اور اگر ہوتی بھی تو یہ
 میرے لئے ممکن نہیں تھا کہ ان کو از سر نو دوبارہ لکھنا یا ترتیب دینا کیونکہ میرا خیال ہے کہ
 مضامین کی بھی زندگی ہوتی ہے۔ وہ بھی ہماری طرح زندہ رہتے اور مر جاتے ہیں اور
 جو مضامین مر چکے ہیں ان میں دوبارہ جان ڈالنے کی کوشش بے سود ہے اور چونکہ

ہیں اُن کو اسی طرح زندہ رہنے دینا چاہئے جیسے کہ وہ ہیں نہ کہ اُس طرح جیسا کہ میں
اب چاہتا ہوں۔

ان میں بعض مضامین کو لکھے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ ”غالب کی حقیقت
پن بی“ اسی سال غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر لکھا گیا اور علی گڑھ میگزین کے
غالب نمبر میں شائع ہوا ہے۔ ”نئی تنقید“ شعبہ اردو کے زیر اہتمام منعقد ہونے
والے سیمینار میں پڑھا گیا اور انجمن ترقی اردو سے شائع ہونے والے مجموعے ”تنقیدی
زاوےے میں شامل ہے۔ ”سودا کی طنز پر شاعری“ اور ”برصہ دالڈن“ اردو ادب میں
شائع ہوا ہے۔ ”مجاز کا المیہ“ مجاز پر مبنی ریل ٹکے پر پڑھا گیا اور علی گڑھ میگزین میں شائع
ہوا تھا۔ دوستوں نے بتایا کہ وہ مضمون پاکستان کے مختلف رسائل میں بھی نقل ہوا۔
اسی طرح ”کیا میر تقی میر ہیں؟“ علی گڑھ میگزین کے علاوہ دیگر رسائل میں نقل ہو چکا ہے۔
اس تفصیل سے مراد صرف یہ ہے کہ یہ مضامین اسی طرح اس مجموعے میں شامل ہیں
جس طرح وہ پہلی مرتبہ شائع ہوئے تھے۔

ان مضامین میں میرے پیش نظر ہمیشہ یہ بات رہی ہے کہ میری تمام تر توجہ
اُن فنکاروں پر مرکوز رہے جو ان کا اصل موضوع ہیں۔ اس لئے علمیت کی تلاش یا پھر
حواشی سے احتراز کیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ تنقید کا مرکزی طریقہ عمل ادب کی توضیح
ہے یا ہونا چاہئے۔ اور جو تنقید اس اہم فریضہ کو پورا نہیں کرتی وہ خود تنقید اور ادب
کے مقصد کی تکمیل میں کوتاہی کرتی ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ مجھے خود اس اصول پر عمل
کرنے میں کس حد تک کامیابی ہوئی ہے لیکن اس معیار تک پہنچنے کی کوشش میں نے
پراہم کی ہے خواہ وہ سعی لا حاصل ہی کیوں نہ ہو۔ اور یہ آپ ہی بتا سکتے ہیں کہ میری
کوشش کس حد تک بار آور ہوئی ہے۔ اس کی بار آور پر ہی ان مضامین کی
مقبولیت کا انحصار ہے۔

سلامت اللہ خاں

علی گڑھ
جون ۱۹۶۹ء

فہرست مضامین

۱	۱۔ مجاز کا المیہ
۱۰	۲۔ ادب اور عقیدہ
۲۰	۳۔ غالب کی حقیقت پسندی
۳۵	۴۔ کیا میر تقی میر تھے
۴۷	۵۔ سودا کی طنز پر شاعری
۶۵	۶۔ نئی تنقید
۷۴	۷۔ آزاد نظم
۸۳	۸۔ انشائیہ
۸۸	۹۔ والدین

۹۲

۱۰۔ اردو کے چند باغی شعرا

۱۲۰

۱۱۔ فیض احمد فیض

۱۴۱

۱۲۔ فیض کی نظم ”یاد“ کے بارے میں

مجاز کا المیہ

مجاز کی یاد سے وابستہ بہت سی باتیں ہیں جن پر دل اب تک کڑھتا ہے۔ سب سے زیادہ حسرت ناک ان کی زندگی کے آخری لمحات کی بے بسی ہے جب ایک معمولی شراب خانے کی سنسان چھت پر بے ہوشی اور کس میسرے کے عالم میں سردی سے ٹھٹھکراہوں نے جان دی۔ یہ ان کی زندگی کے المیے کا وہ درد انگیز اختتام ہے جو ان کے مشیدائیوں اور ان سے محبت کرنے والوں کے دلوں میں ہمیشہ کے لئے ایک داغ بن کر رہ گیا۔ اگر یہ انجام اتنا درد ناک نہ ہوتا جب بھی ان کی زندگی کی محرومیاں ہمارے دلوں کو منہموم کرنے کے لئے کافی تھیں۔ زندگی سے ان کا مطالبہ بہت تھوڑا کھلوہ بقاء حیات کے لئے ایک معمولی ملازمت اور سکون دل کی خاطر تھوڑی سی محبت چاہتے تھے اس کے عیوض جو وہ دے سکتے تھے وہ شعرو نغمے کی وہ بیش بہا دولت تھی جس سے صرف ہم نہیں بلکہ ہمارے بعد آنے والے بھی لطف و انبساط حاصل کرتے۔ مگر ہوا یہ کہ انھیں ان کے پسند کی ایک ملازمت ملی تو وہ صوبائی تعصب کی تہہ ہو گئی اور انھوں نے محبت کی تو ایسی عورت سے جس کی محبت کے ہلکے اثرات کی جڑیں ان کے دل و دماغ میں پھیل گئیں۔ ان دونوں حادثوں کے زیر اثر ان کی شاعری کے سرچشمے وقت سے بہت پہلے خشک ہو گئے اور اب تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آخری زمانہ میں مجاز مرنے سے بہت پہلے مر چکے تھے اور اپنے سایہ کی طرح اپنی میت اٹھائے پھرتے تھے۔

ہمیں آج اس بات پر رنج ہوتا ہے کہ انہوں نے سنجیدگی سے زندگی بسر کرنے کی جدوجہد کیوں نہیں کی۔ اور اس بات پر بھی کہ انہوں نے سنجیدگی سے شاعری کیوں نہیں کی۔ شاید یہ دونوں باتیں ایک ساتھ ممکن تھیں۔ مجاز نے سلیقے سے زندہ رہنا نہیں سیکھا اس لئے وہ اس توجہ اور اہمیت سے شاعری بھی نہ کر سکے جس کی ہمیں توقع تھی اور ہماری توقعات تو ان سے بہت کچھ تھیں جو شاعر "آج کی رات" "نذر علی گڑھ" "خوابِ سحر" "ادھر بھی آ" "شہر نگار" جیسی نظموں کا خالق ہو اس کے لئے فن شعریں کون سا کار نمایاں ناممکن تھا جس نے "اعتراف" جیسی نظم لکھی ہو وہ عشقیہ شاعری کو کیا کچھ نہ دے سکتا تھا۔ لیکن یہ مجاز سے زیادہ اردو شاعری کا المیہ ہے کہ مجاز سے ہماری توقعات پوری نہ ہو سکیں۔ انہوں نے اپنے مطالعے، مشاہدے اور تجربے کو وسعت نہیں دی۔ انہوں نے اکتسابِ فن کے ساتھ اپنے جذبات کو فکر کے سانچے میں ڈھالنے کی باقاعدہ کوشش نہیں کی۔ انہوں نے زندگی کے اہم مسائل پر نہ زیادہ دیر ٹھہر کر غور و فکر کی اور نہ ان کا تجزیہ کیا۔ نتیجے کے طور پر ان کے تجربات سمٹ کر محدود ہو گئے۔ ان کے جذبات میں فکر کا وہ حسن اور خیال کی وہ رعنائی نہ پیدا ہو سکی جس کی ہمیں امید تھی اور ان کی شاعری وہ عظیم شاعری نہ ہو سکی جس کے اس میں امکانات تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج جب ہم ان کا کلام پڑھتے ہیں تو بعض اوقات ان کے اشعار سے زیادہ ہم ان کی شاعری کے امکانات پر دھوکے میں ہیں اور محسوس کرتے ہیں کہ ان کی شاعری نقطہء روح تک پہنچنے سے پہلے ہی ختم ہو گئی شاید اسی وجہ سے ہم انہیں اردو کا کیٹس کہتے ہیں۔

لیکن اس سے ہم اس نتیجے پر نہیں پہنچتے کہ مجاز کی شاعری کی کوئی قدر و قیمت یا اس کے مطالعے کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ مجاز جدید اردو شاعری کے ارتقاء میں ایک منزل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ان توجہ

شعراء کے لئے جو کلاسیکی شاعری کے خوشگوار اثرات کے منکر ہیں ایک اچھی مثال ہیں۔ کیونکہ فن شعر پر جو قدرت اور جس قسم کا کمال مجاز کو حاصل تھا وہ بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔ اس کی اصل وجہ شاید یہ ہو کہ انھوں نے اردو شاعری کی روایت اور کلاسیکی شاعری کی شعری بندش، تشبیہات اور استعارے سے انحراف نہیں کیا بلکہ اپنے شاعرانہ نوآموزی (Apprenticeship) کے زمانے میں انھوں نے بڑی ذہنی کاوش سے کلاسیکی شاعری سے فیض حاصل کیا اور اس کے محاسن کو اپنی شاعری میں نہ صرف قائم رکھنے کی کامیاب کوشش کی بلکہ اس میں قابل قدر اضافہ کیا۔ نئے زمانے کے تقاضوں سے ان کے موضوعات کا نیا ہونا ناگزیر تھا لیکن ان کی شاعری میں غزل کی لطافت، موسیقی اور بات اظہار، الفاظ کی نشست اور دلکشی اور جذبات کا سوز و گداز ہمیشہ برقرار رہا۔ یہی نغمہ سنج کے گے کا وہ دور ہے جس کا ذکر فیض نے کیا ہے اور یہی وہ نیا خصوصیت ہے جس سے مجاز کی شاعری (Ageless) معلوم ہوتی ہے۔

مجھے معلوم ہوا ہے کہ یوتھ فیسٹیول اور دہلی یونیورسٹی کے مختلف کالجوں میں جب علی گڑھ یونیورسٹی کا ترانہ (جو "تذکرہ گڑھ" کا ایک حصہ ہے) گایا گیا تو ان لوگوں کو جن کی واقفیت اردو شاعری سے براہ راست نہیں رہی۔ بہت بات پر بڑا تعجب ہوا کہ یہ نظم آج سے اکیس سال پہلے لکھی گئی تھی یہ حیرت دہنہ ان لوگوں کی لاعلمی کی دلیل نہیں ہے۔ بلکہ اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے جو صرف اس نظم تک محدود نہیں ہے کہ اس نظم میں جو اتنی مدت پہلے لکھی گئی تھی ہم آج بھی اتنی ہی تازگی محسوس کرتے ہیں۔ جتنی اکیس سال پہلے کرتے تھے۔ یہ بڑی بات ہے۔ کیونکہ مذاق شعری بھی نئے زمانے اور نئے رجحانات کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور اس کے بدلنے کے لئے دس سال بھی بہت ہیں۔ اکیس سال کی مدت تو یقیناً بہت طویل ہے۔ مجاز کی شاعری کے مطالعے کی یہی سب سے بڑی اہمیت اور یہی سب سے بڑا جزو ہے۔

اس کے علاوہ چند باتیں میں ان کی انقلابی اور عشقیہ شاعری کے بارے میں لہنا چاہت ہوں کچھ لوگوں نے مجاز کی انقلابی شاعری کو یہ کہہ کر جث سے خارج کر دیا ہے کہ وہ پروپیگنڈہ ہے اور اس میں فنی خوبیوں کا فقدان ہے میرا خیال ہے کہ یہ اردو تنقید کی آزادی کے بعد کی دریافت ہے یعنی پروپیگنڈہ اور شاعری میں امتیاز کرنا ہم نے بہت حال میں سیکھا ہے یا کم از کم یہ امتیاز اس زمانے میں نہیں تھا جب مجاز نے انقلابی نظمیں لکھی تھیں۔ اس وقت تو ترقی پسندی کی راہیں بھی متعین نہیں تھیں۔ اگر اس زمانے میں بھی ہم یہ فرق سمجھتے تو جوش اور سائغر کی وہ شہرت نہ ہوتی جو ہوئی۔ تقریباً ہم سب نے وہ زمانہ دیکھا ہے اور ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ وہ ہندوستانی تاریخ کا بڑا صبر آزما اور سخت زمانہ تھا۔ تحریک عدم تعاون کی شکست ہو چکی تھی۔ آزادی کے جو وعدے کئے گئے تھے ان کا پورا ہونا محال نظر آتا تھا۔ خود ملک کے اندر تخریبی اور رجعت پسندانہ قوتیں ابھر رہی تھیں۔ بھگت سنگھ کو پھانسی دی جا چکی تھی۔ لیکن اجتماعی مایوسی سے خریب پسندی زور پکڑ رہی تھی۔ اس وقت سستی ہنگامی شاعری بھی بڑی موثر تھی اور تخریبی انقلابی نعروں سے دلوں میں ہل چل بج جاتی تھی۔ ایسے زمانے میں کسی شاعر کا پروپیگنڈہ اور ادب میں تمیز نہ کرنا زیادہ تعجب خیز نہیں ہے۔ یوں بھی پروپیگنڈہ کی کئی صورتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً جب کوئی شاعر یا فنکار اپنے فن کے ذریعہ ایسے عقیدے یا ایسے نظام زندگی کی تبلیغ و اشاعت کرتا ہے جس میں خود اس کا ایمان نہیں ہے۔ جیسے جوش کی سیاسی شاعری یا جب اس میں اس کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی کہ وہ اپنے عقیدے کو خوب صورت اور متوازن فنی سانچوں میں ڈھال سکے تو اس کی تخلیقات بہت کمتر اور اس کا پروپیگنڈہ ناقابل معافی ہوتا ہے۔ لیکن اکثر ایسا بھی ہوتا ہے، اور یہ بات روس اور چین کے فنکاروں کے متعلق بھی صحیح ہے کہ وہ اپنے سیاسی یا سماجی عقیدے کی نشر و اشاعت میں ضرورت سے زیادہ جوش و خروش رکھتا ہے اور

فنی صلاحیت کے باوجود اپنی تخلیقات کے فنی حسن کو نظر انداز کرنا جائز سمجھتا ہے۔ میکافسکی کی مشہور نظم کا آخری بند ہے:

Yet I'm utterly fed up with propaganda:

Yes I'd have liked to strum love songs to you,

They bring in good money and they're delightful.

But I conquered myself and stamped

On the throat of my own song.

So listen here, comrade posterity

Listen to an agiator, a wild & bawling ranter

at the top of my voice

ایک اہم سیاسی مقصد کی تکمیل کے لئے شعر و نغمہ کا کٹا گھونٹ دینا کسی حد تک قابل فہم ضرور ہے اور یہ شاعر کی ایسی خامی ہے جسے ہم اکثر معاف کر دیتے ہیں کچھ تو اس لئے کہ اس کی شاعری میں کم از کم خیالات کی بلندی ہوتی ہے جو بعض اوقات بڑی دلکش ہو سکتی ہے اور کچھ اس لئے کہ ایسے شاعر سے ہماری امیدیں قائم رہتی ہیں یعنی ہم یہ سمجھتے ہیں کہ وہ فنی تقاضوں کو ہمیشہ کے لئے نظر انداز نہیں کر سکتا اور جلد یا بدیر وہ اپنے فن اور عقیدے میں ہم آہنگی پیدا کرے گا۔ مجاز کی انقلابی شاعری اسی قسم کی ہے اور واقعتاً وہ ہمیں بالکل یوں نہیں کرتے۔ ان کی نظموں "ادھر بھی آ" اور "خواب سحر" اس بات کا ثبوت ہیں۔

ان انقلابی نظموں کی فنی خامیوں کی دوسری وجہ بھی ہے اور وہ جوش ہیں۔ میرا خیال ہے کہ مجاز کی زندگی کی بہت سی بد نصیبیوں میں سے ایک بہت بڑی بد نصیبی جوش تھے۔ دہلی والے سائے کے بعد مجاز کو برباد کرنے والوں میں جوش مجاز کے وہ ہر بان تھے جن کو مجاز کی شاعری یا بذلہ سنجی سے لطف اندوز ہونے سے روکا رہا اور جنہوں نے اس پر توجہ کبھی نہیں دی کہ خود مجاز پر کیا گذر رہا ہے۔

یہاں وہ کرم فرماتے تھے جو انھیں مے خواہی پر اکساتے اور ان کی بے راہ روی کے مواقع فراہم کرتے تھے۔ اور انھیں لوگوں کی وجہ سے مجاز ان طوائفوں کی طرح ہو گئے تھے جو اپنی زندگی کا بیش بہا سرمایہ لٹا کر دوسروں کی تفریح کا سامان بنتی ہیں۔ جوش کے یہ بُرے اثرات مجاز کی ذات تک محدود نہیں تھے بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ جوش کی شاعری سے ہی متاثر ہوئے۔ اس زمانے میں جوش کی لفظی کی بڑی دھوم تھی۔ مجاز نے جوش کے کرخت، غیر ہذبانہ لہجے اور اور دشنام طرازی کی نقل انیس کی۔ شاید وہ گریہ نہیں سکتے تھے لیکن ان کی نظم "انقلاب" "خانہ بدوش" "لوجوان سے" "سرمایہ داری" وغیرہ میں جوش کی لفظی اور جوش نے ذہنی کھوکھلپن کے اثرات بہت واضح ہیں۔ خیر یہ ہوتی کہ انھوں نے جوش کے اثر کو مکمل طور سے یا زیادہ تر حصے کے لئے قبول نہیں کیا ورنہ مجاز جو کچھ بھی ہوتے۔ وہ انقلاب کے "طرب شمس" غنائ بھی نہ ہو سکتے تھے۔

اسی زمانے کی یادگار مجاز کی دو نظمیں اور ہیں جن کی بڑی اہمیت ہے۔

میرا مطلب "آوارہ" اور "اندھیری رات کا مسافر" سے ہے۔ سیاسی تلمی اور اقتصادی ابتری کے اثرات اجتماعی زندگی تک ہی محدود نہیں ہوتے بلکہ وہ حساس لوگوں کی انفرادی شعور پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک قسم کے بے بس غم و غصہ کی تحریک کرتے ہیں جو بعض اوقات خون کی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ مجاز کی یہ دو نظمیں اسی کیفیت کا نہایت موثر اور مکمل اظہار ہیں نظم "آوارہ" میں اس احساس کی ترجمانی مجاز نے اپنے نطق کے پورے، مجاز و شدت سے کی ہے جس کی وجہ سے کہیں کہیں، بیجانی کیفیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ جس کی تیزی سماعت پر گراں گذرتی ہے لیکن اس کے باوجود یہ مجاز کی بڑی کارگر اور توازن نظم ہے۔ "اندھیری رات کا مسافر" میں تاریک قوتوں سے لڑنے کا اور ان کے وجود کی پرواہ نہ کرتے ہوئے اپنی منزل کی طرف بڑھنے کا جو عزم شاعرانہ اظہار پاتا ہے وہ اس وقت کے ہندوستانی قوم کے علاوہ دنیا کی تمام مظلوم قوتوں

کا خرم ہے اور اسی لئے یہ دونوں نظمیں اتنی معنی خیز ہو گئی ہیں۔

مجاز کی عشقیہ شاعری کے بارے میں لوگ کہتے ہیں کہ وہ شباب کی adolescent عشقیہ شاعری ہے اور اس شاعری میں وہ ہمہ گیری نہیں جو محبت کے تمام پہلوؤں کو پیش کر سکے یہ بات بہت حد تک صحیح ہے لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ کیا اردو شاعری میں صحت مند محبت پیش کی جاسکتی ہے؟ میرا خیال ہے کہ ہماری عشقیہ شاعری میں وہ اصیت اور تنوع نہیں جو مثلاً انگریزی عشقیہ شاعری میں ہے۔ ہماری عشقیہ شاعری محبت کی محرومی اور ناکامی کی شاعری ہے جس کی نمائندگی 'اشنوی زہر عشق' سے ہوتی ہے۔ کچھ تو اس لئے کہ محبت کی محرومی و ناکامی کا اظہار اردو غزل میں ایک طرح کا نکتہ ذہن یا Mannerism بن گیا ہے جو ہمیں ورثے میں فارسی شاعری سے ملا تھا لیکن اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ محرومی شاعر کی انفرادی محرومی سے زیادہ ہمارے معاشرے کی محرومی ہے۔ ہمارے سماج میں شادیاں بھوتی ہیں محبت نہیں کی جاسکتی یعنی اگر آپ اس محبت کو شامل نہ کریں جو موئن اور داغ عمر بھر کسی نہ کسی عشوہ طراز سے کرتے رہے۔ بعض اوقات شادی شدہ محبت میں بھی دل کشی کے کچھ پہلو نکل آتے ہیں اور ان کا اظہار بھی ہو جاتا ہے جیسے حسرت کی شاعری میں ہوا ہے لیکن اکثر یہی دیکھا گیا ہے کہ ہمارے سماج میں جس کسی کو ذرا شاعرانہ فہم کی محبت ہوئی تو اسے تیر کی طرح چاند میں شکلیں نظر آنے لگیں اور محبت رنگ کی طرح جان کو لگ گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری عشقیہ شاعری کیڈس کی "La Belle Dame Sans Merci" قبیلے کی ہے۔ کیونکہ صحت مند محبت اور اس کے خوش گوار پہلو ہمارے تجربے کے دائرے سے خارج ہیں اور جو چیز ہمارے تجربے میں نہ ہو اس کا سچا اور پر خلوص اظہار ناممکن نظر آتا ہے۔

مجاز کی زندگی کے اس رخ کو ہم اچھی طرح جانتے ہیں انہوں نے جن خواتین

سے محبت کی وہ یا تو اس حرم میں مقید تھیں جن پر پارسہ بانوں کا پھرتا تھا۔ اس حرم تک مجاز کی رسائی مشکل تھی اور ان تک آنے کا ان خواتین کو حوصلہ نہ تھا۔ یہ پھر وہ اس قسم کی محترمہ تھیں جو دلی میں مجاز کے دل و دماغ میں حادثے کی راج بیلٹ گئیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی حالت میں لے دے کہ صرف ایک خیالی لڑکی سے محبت باقی رہ جاتی ہے۔ ایسی ہی خیالی لڑکی اختر شہزادی کی تھیں۔

مجاز کے تخیل نے بھی ایک ایسا ہی سراپا تراش لیا اور وہ عمر بھر اس سے محبت کرتے رہے۔ وہ لڑکیاں جو ہمیں "نانش" "جشن سالگرہ" "ایک غمگین یاد" اور "نور" میں ملتی ہیں وہ سب مجاز کے تخیل کا پرتو ہیں یا پھر وہ حسن و روان کے وہ خواب ہیں جن سے مجاز اپنے دل کو جھوٹی تسلی دیتے رہے۔ لیکن ان کے یہ خواب بڑے حسین و جمیل ہیں۔ ان میں اظہار و بیان کی ایسی دلکاشی اور ایسا جادو ہے کہ انھیں پڑھ کر عجیب ذہنی تسکین حاصل ہوتی ہے۔ کیونکہ یہ نثریں ایک محبت کرنے والے سے زیادہ ایک حسن شناس اور حسن پرست کے ذوق اور جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ محبت کرنے والے میں اتنی خود ضمیمی نہیں ہوتی کہ وہ اپنے حسین سرے پر اتنی تفصیل کے ساتھ پیش کر سکے۔

زلف کی چھاؤں میں عارض کی تپ تاپ کے
سحر و اعجاز لئے جنبش خراگان دراز
ضو فلک روئے حسین پر شب ہفتاب شباب
لب کلرنگ حسین جسم گداز و سیمیں

لب یہ افسوں لئے آنکھوں میں مئے ناب کے
خندہ شوخ جمال در خوش آب لئے
چشم مخور نشا شب ہفتاب لئے
شوخی برق لئے، لرزش سیما لئے

"مادام"

بیمار کے قریب بصد شان احتیاط
رخسار پر لطیف سی اک موح سرخوشی
پیشانی جمیل پہ انوار تمکنت
یہ کون ہے مجاز سے سرگرم گفتگو

دلدار ی نسیم بہاراں لئے ہوئے
لب پر سنسی کا نوم سانو فال لئے ہوئے
تابندگی صبح درخشاں لئے ہوئے
دونوں پتھیلیوں پہ زرخشاں لئے ہوئے

"عیادت"

سید زلفوں میں روح سنبھلتاں نظر سرچشمہ تسنیم و کوثر
چمک تاروں کی چشم سرگیز میں جھلک چاندی کی جسم مرمریں پر
"نالش میں"

یہ مرقعہ مجازی شاعری میں ایسے ہیں جن پر ہماری نظریں جم کر رہ جاتی ہیں اور جو ہمیشہ زندہ رہنے والے ہیں کیونکہ یہ دشتے خود حسن کے ہیں۔

مجاز میموریل ڈسے پر زیادہ مناسب ہوتا ہے کہ میں ان کی شخصیت کے بارے میں کچھ عرض کرتا۔ مجھے افسوس ہے کہ میں نے مجاز کو قریب سے نہیں دیکھا کیونکہ جب میں اس یونیورسٹی میں داخل ہوا تھا، مجاز یہاں سے جا چکے تھے۔ اس کے بعد انہیں غلطی کر ٹھہ کی ادبی محفلوں میں کچھ ایسے سنجیدہ اور ایسی حالت میں دیکھا کہ ان سے تفصیل سے ملاقات کرنے کی ہمت نہ ہوئی۔ اپنی اس سلاست روی پر مجھے بڑا افسوس ہوتا ہے لیکن وہ مجاز جو والدین کی ممانعت کے باوجود اپنی چیمپک میں مبتلا بہن حمیدہ کی تیمارداری اور دلجوئی کرتے تھے جو اپنی بہنوں کو شفقت اور مستعدی سے بڑھاتے تھے جو اپنی بہن صقیہ اختر کے انتقال کے بعد ان کے بچوں کو بہلانے کے لئے ہسٹنوں گھر سے نہیں نکلے جو ماں کی شکایتوں کو خاموشی سے سن لیتے تھے جنہوں نے عمر بھر کی تنہائی کے باوجود کسی ایسی لڑکی سے شادی نہیں کی، جسے وہ محبت نہ دے سکتے تھے وہ مجاز یقیناً بہت اچھے آدمی تھے۔ اگر وہ اچھے نہیں تھے تو پھر ہم اچھا کسے کہتے ہیں؟

(یوم مجاز کے موقع پر پڑھا گیا)

ادب اور عقیدہ

یوں تو کہنے کو لوگ یہ بھی کہہ سکتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ادب میں تنقار کے عقائد کا اظہار ہونا ضروری نہیں ہے لیکن یہ بات وہی لوگ کہہ سکتے ہیں جو صرف استاد کی کو ادب سمجھتے ہیں۔ حالانکہ لفظوں کے معنی میں وسعت صرف اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ عقائد کے سیاق و سباق سے علیحدہ نہ ہوئے ہوں۔ الفاظ کی فنی ترتیب یا شعری بندش کا وجود ہی محض اس لئے ہے کہ وہ ادیب یا شاعر کے خیالات کا مکمل اظہار کر سکے۔ علیحدہ یا بہ ذات خود ان کا وجود کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ہم اس بات کو اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادیب کے ذہن میں خیالات کا بیوی پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اس کے اظہار و بیان کے لئے وہ الفاظ کی تراش تراش کرتا ہے اور بالآخر انہیں اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ اس کا مطلب ادا ہو جائے۔ خیالات و اساسات کو ترتیب کرنے والے اس کے عقائد اور الفاظ اس کے اظہار کا آئینہ ہوتے ہیں۔ ان الفاظ کی معنویت یا اس معنویت میں گہرائی اور وسعت ان عقائد سے پیدا ہوتی ہے بالکل اسی طرح جس طرح الفاظ کے حسن ترتیب سے وہ عقائد زیادہ قابل قبول اور دلکش ہو جاتے ہیں۔ اب اگر ہم یہ کہیں کہ ادب عقیدے کے بغیر بھی وجود میں آ سکتا ہے تو یہ بات اتنی ہی غلط ہے جتنا یہ کہنا کہ ادب الفاظ کے بغیر بھی تخلیق کیا جاسکتا ہے۔ لی ادب میں ادیب کے عقائد کا اظہار ہونا ناگزیر ہے۔ کچھ تو اس لئے

کہ وہ ہم سب کی لائے رائے قائم کرنے یا کسی چیز کو اچھا یا بُرا سمجھنے پر مجبور ہے۔
 وہ اس بات پر بھی مجبور ہے نہ کچھ ایسے اصول اور طریقے پر ایمان لائے جو
 زندگی میں اس کی رہنمائی کر سکیں۔ کچھ اس سے بھی کہ عقائد ہی سے بصیرت
 حاصل ہوتی ہے۔ یہ عقائد مذہبی ہوں، یا سماجی یا سیاسی، اہم انہیں کی زندگی
 میں اپنی راہ متعین کرتے ہیں۔ ادا اپنی سیاسی یا سماجی زندگی کی شکلیں آسان
 کرتے ہیں۔ مثلاً، اگر ہمارا عقیدہ یہ ہے کہ ہمیں زندہ رہنا اور دوسروں کو
 زندہ رہنے دینا چاہیے تو جو بصیرت ہمیں اس سے حاصل ہوتی ہے وہ یہ ہے
 کہ اگر ہم نے اس پر عمل نہ کیا تو نہ صرف دوسروں کا بلکہ خود ہمارا زندہ رہنا
 دشوار ہو جائے گا۔ آجکل Co-existence سے بھی یہی مراد ہے یعنی یا تو
 مختلف سماجی نظام علیحدہ علیحدہ مختلف ملکوں میں قائم رہیں گے اور ایک
 دوسرے سے حتیٰ الوسع تعاون کریں گے۔ یا پھر جنگ کی صورت میں نہ صرف
 ان سماجی نظاموں کا بلکہ پوری دنیا کا تہہ و بالا ہو جانا یقینی ہے۔

ادبی تنقید میں اگر مبالغہ صرف خیالات کی ترتیب، اسلوب بیان
 یا طرز ادا کا ہوتا تو کسی ادبی تخلیق پر علم و کا نا بہت آسان ہو جاتا۔ مشکل یہ ہے
 کہ ادب محض استاد یا فنی کاریگری نہیں ہے اور ادبی قدروں کی تعریف صرف
 صنعت گری سے نہیں ہوتی بلکہ ادیب کے ان عقائد سے ہوتی ہے جس نے اظہار
 کے لئے وہ الفاظ کے حسن ترتیب سے کام لیتا ہے۔ الفاظ کی نشست یا شہ
 بندش کی بھی اہمیت اسی لئے ہے اور اکثر ہم ان کے حسن سے متاثر ہوتے ہیں
 لیکن کسی ادبی تخلیق پر صحیح فیصلہ دینا ناممکن ہے اگر ہم ادیب کے عقائد کو نہیں
 سمجھتے یا اس روایت سے بے خبر ہیں جس کے زیر اثر اور جس میں رہ کر اس نے
 لکھا ہے۔ ادبی تنقید کا یہ سب سے بڑا مرحلہ اور سب سے بڑی مشکل ہے۔

اس مشکل کی پیچیدگی اس بات سے اور بڑھ جاتی ہے کہ ہم ان ادیبوں کے
 عقائد کو یہ آسانی سمجھ لیتے ہیں یا قبول کر لیتے ہیں جو دراصل خود ہمارے عقائد

ہیں یا ان سے ملتے جلتے ہیں۔ ان سے ہمیں گہری ہمدردی ہے اور اس طرح بغیر کسی
کاوش کے ہم ان کی تخلیقات سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں یا ان کے کلام کے
محاسن کو بہت جلد پہچان لیتے ہیں لیکن ان ادیبوں کے بارے میں ہمارا کیا
رویہ ہوگا جن کے عقائد و واقعات مافی کے ہیں اور جو اب قرین عقل نہیں ہیں یا
جن کا سیاق و سباق منتشر ہو چکا ہے۔ مثلاً ہمارا رویہ یونانی ڈرامہ نگاروں
یا اہمیا کی شعراء کی طرف کیا ہوگا کیونکہ ان کے عقائد نہ تو ہمارے لئے باعث
دلچسپی ہیں۔ اور نہ ان کی موجودہ محاشرے میں کوئی قدر و قیمت ہے۔ یا مثلاً
غالب یا ذوق یا سودا کے قصائد کے بارے میں ہمیں کیا رائے قائم کرنی چاہئے۔
اب نہ ہندوستان میں شہنشاہیت ہے اور نہ نزدیک مستقبل میں اس کے
امکانات ہیں اور نہ بھوئی مدح سرائی میں زمیں و آسمان کے قلابے ملانا ہم
کوئی خوش گوار ذہنی مشغلہ سمجھتے ہیں۔ شاید اخلاقاً بھی ہم اسے گوارا نہ کریں۔
ایسی صورت میں ہم ان قصائد کو کیا ادبی حیثیت دیں گے؟ اس کے علاوہ ہمارا
رویہ ان ادیبوں کے بارے میں کیا ہوگا جن کے عقائد ہمارے عقائد سے مختلف ہیں
مثلاً ہم دانتے کی شاعری کے بارے میں کیا کہیں گے جبکہ ہم کو اس کے مذہبی عقائد
سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی اور نہ ہو سکتی ہے۔ اسی طرح ملٹن کے عقائد ہمارے لئے
اجنبی ہیں اور خود انکلیڈ کے عیسائی ان عقائد سے بہت دور ہو چکے ہیں۔ ان
لوگوں کے لئے جو غیر عیسائی ہیں ہو سکتا ہے کہ ملٹن کے بعض عقائد بہت عجیب اور
انکے معلوم ہوں۔ یہی بات اقبال کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ اقبال
کے کلام کو پڑھنے والے ایسے بھی ہوں گے جن کی مذہب اسلام سے واقفیت
بہت معمولی ہے یا خود مسلمانوں میں کافی تعداد ایسے لوگوں کی ہو سکتی ہے جو اقبال
کے عقائد کو قبول نہ کرتے ہوں اور وہ اقبال کی شاعری کو اسی لئے ناپسند کرتے
ہوں۔ ایسی صورت میں Paradise Lost یا "مسجد قرطبہ" کی ادبی حیثیت
کیا ہوگی۔ اس کے علاوہ یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ہمارا رویہ ان ادیبوں اور

شاعروں کے بارے میں کیا ہوگا جن کے عقائد ہمارے ہم وادراک پر ناخوشگوار یا مضطرب قے سے اثر انداز ہوئے ہیں اور جن کی تخلیقات سے ہم لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ مثلاً ہم میراجی کی شاعری کے بارے میں کیا حکم لگائیں گے جس میں ان کی بیمار ذہنیت اور جنسی وہم پر انگندگی کی حد تک پہنچی ہوئی ہے یا ایرزا پاونڈ کی فاشسٹ اور ایٹس کی انوکھی صوفیانہ شاعری کے بارے میں ہم کیا رائے قائم کریں گے؟

اگر ہم ان سوالوں کی اہمیت ذہن نشین کر لیں اور ان کے جوابات وضاحت سے دے سکیں تو بات بہت حد تک صاف ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ سمجھی جانتے ہیں کہ نقاد یا پڑھنے والے کے لئے ادیب کے عقائد کو قبول کر لینا ضروری نہیں ہے اور نہ یہ بات صحیح ہے کہ ان عقائد کو قبول کئے بغیر وہ کسی ادبی شے پارے پر غیر جانبدارانہ اور منصفانہ تنقید میں کر سکتا۔ لیکن اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ ادیب کے عقائد کو اچھی طرح سمجھتا ہو۔ اور ادیب کے زمانے کے پس منظر میں ان کا مطالعہ کیا ہو یا ان کو سمجھنے کی مخلصانہ کوشش کی ہو۔ ان عقائد کو بغیر سمجھے ہوئے یا اس زمانے یا روایت کا بغیر ادراک کئے ہوئے جس میں رہ کر ادیب نے لکھا ہے، نقاد یا قاری نہ ادب کے ظاہری و معنوی متن سے لطف اندوز ہو سکتا ہے اور نہ خود اعتمادی کے ساتھ اس پر تنقید کر سکتا ہے۔ دانتے کے بارے میں ٹی، ایس ایلیٹ نے لکھا ہے:

You are not called upon to believe what Dante believed, for your belief will not give you a great's worth more of understanding and application; but you are called upon more and more to understand it. If you read poetry as poetry, you will "believe" in Dante's theology as you believe in the physical reality of his journey; that is, you suspend both belief and disbelief.

(Page 244 Selected Essays)

ڈیوڈ ڈیوڈس نے اسی موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

One need not spare a writer's beliefs, therefore, before appreciating how they operate in enriching the meaning of the words he employs but sometimes it is necessary to be aware of them.

(Page 215 - A study of Literature)

مارمن فارسٹر کا خیال ہے کہ ادبی پرکھ دو سطح پر ہوتی ہے۔ ایک جب ہم کسی ادبی شہ پارے کو پڑھتے ہوئے اس سے تاثرات حاصل کرتے ہیں اور دوسرے جب ہم ان تاثرات کو جمع کر کے اس ادبی شہ پارے کے مواد کو اپنے یاد دوسرے بڑے ادیبوں کے عقائد کی روشنی میں پرکھتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ نہ تو اعتقاد اور بے اعتقادی کو یہ بہ یک وقت موقوف کیا جاسکتا ہے اور نہ ادبی پرکھ کی دونوں سطحیں علیحدہ علیحدہ اور نمایاں ہوتی ہیں۔ یہ ایک ایسا جمالیاتی ذہنی عمل ہے جس میں حد بندی بڑی مشکل سے ہو سکتی ہے لیکن جس بات کی وضاحت ہم کرنا چاہتے ہیں وہ ایک معمہ بن کر رہ جائے گی ہمارے لئے صرف اتنا ہی فرق سمجھ لینا کافی ہے کہ عقائد کو اس زمانے کے سیاق و سباق میں سمجھ لینا نقد کا فرض اولین ہے۔ مثلاً ملٹن یا اقبال کی شاعری کو مکمل طور پر سمجھنے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ ہم ان کے عقائد کو قبول کر لیں۔ ان کو تو صرف وہی لوگ قبول کر سکتے ہیں جو اسی قسم کے عیسائی ہوں جیسے عیسائی ملٹن تھے یا اسی قسم کے مسلمان ہوں جیسے مسلمان اقبال تھے۔ اور اگر عقائد کو قبول کر لینے کی شرط ہوتی تو ملٹن خاص قسم کے عیسائیوں کے اور اقبال ایک خاص قسم کے مسلمانوں کے شاعر ہوتے اور ان کی شاعری کی اپیل بہت محدود ہوتی۔ یہ بھی جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے۔ ایسی بات کسی عظیم ادیب کے لئے ممکن نہیں ہے۔ ملٹن اور اقبال کو پڑھنے والے صرف عیسائی اور مسلمان نہیں ہیں اور ان کی شاعری انسانیت کے جذبات و احساسات اور امنگوں کی ترجمانی

کرتی ہے لیکن ملٹن اور اقبال کو سمجھنے کے لئے ہمیں ان کے زمانوں کو دوبارہ
 ترتیب دینا پڑے گا۔ اور جو لوگ ان کے عہد کے حوصلہ شکن سی سی و مذہبی
 جدوجہد و اضطراب سے بخوبی واقف نہیں ہیں ان کے لئے Paradise
Lost یا "مسجد قرطبہ" وہ معرکتہ الآراء نقطیں نہیں ہو سکتی ہیں جو وہ ہیں۔
 اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ عظیم ادب کی معنویت فنکار
 کے عقائد تک ہی محدود نہیں ہوتی ہے۔ اس کے عقائد تو ایک طرح کا تہذیبی
 ڈھانچہ ہوتے ہیں جس میں رہ کر وہ تخلیقی عمل کرتا ہے اور جس کی مدد سے ایسے
 تصورات تخلیقات اور اشارے و کنائے تراشتا ہے جو کی مخصوص ترتیب
 اس کے اظہار و بیان کا لازمی جز بن جاتی ہے لیکن اس کی ادبی تخلیق کی مجموعی
 تاثیر یا معنویت اس ڈھانچہ تک محدود نہیں ہوتی بلکہ انسانی زندگی کے واقعات
 اور حقائق تک برابر پہنچتی رہتی ہے۔ اور ان کے دھندلے نقوش کو اجاگر کرتی
 رہتی ہے۔ ملٹن کی نظم "Paradise Lost" صرف بائبل کی کہانی نہیں
 ہے۔ آدم و حوا کے زوال کی کہانی دراصل انگریز قوم اور اس سے بڑھ کر پوری
 انسانیت کے زوال کی کہانی ہے۔ جو فرد اپنے ارادے کو اپنے علم و عقیدے
 کے خلاف استعمال کرتا ہے وہ نیکی کے راستے سے ہٹ جاتا ہے اور جو قوم
 اجتماعی طور پر اپنے ارادہ کا صحیح استعمال نہیں کرتی وہ سیاسی غلامی اور روحانی
 بحران کا شکار ہو جاتی ہے۔ زوال کے بعد کی یاس و حرمان نصیبی میں اچھا انسان
 اور زندہ قوم اپنے مستقبل سے مایوس نہیں ہوتی بلکہ اپنے تجربات کی روشنی
 میں کھولی ہوئی جنت کے بجائے ایک نئی جنت کی تعمیر کے لئے جدوجہد کرتی ہے۔
 اسی طرح اقبال کی نظم مسجد قرطبہ ایک عبادت گاہ کی قصیدہ خوانی نہیں ہے
 اس مسجد کی عظمت میں ایک قوم اور ایک تمدن کی کہانی پوشیدہ ہے جو ایک
 نیا سبق دیتی ہے۔ اور ایک نئے عہد کی طرف اشارہ کرتی ہے :
 اب روانہ کیے تیرے کنارے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالم نو ہے ابھی پردہ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی حریرِ حجاب

صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زمان اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

ٹالسٹائی کے مشہور ناول "انا کریینا" اور دوستووسکی کے "دی ایڈیٹ" اور "برادر میں کرو موزوف" میں ان کے مخصوص مذہبی عقائد کا اظہار ملتا ہے لیکن ان نادلوں کے واقعات و کردار ان عقائد کی حدود میں قید ہو کر نہیں رہ جاتے، وہ ہمیں واقعی اور قابل تسلیم معلوم ہوتے ہیں اور یہ اعلیٰ ادب کی نمایاں خصوصیت ہے۔

ادبی تنقید کی سب سے بڑی دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی ادیب کے عقائد نہ صرف قابل قبول نہیں ہوتے بلکہ اتنے خلاف عقل و فطرت اور بیہودہ ہوتے ہیں کہ ہم ان کے تحمل نہیں ہو سکتے۔ اور وہ ہمارے ہم وادراک پر ناخوش گوار طریقہ سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسے ادب سے جو اس قسم کی تنگ نظری کا حامل ہو ہم نہ کوئی ذہنی لطفت و انبساط حاصل کر سکتے ہیں۔ اور نہ اسے ڈھنگ سے پرکھ سکتے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان عقائد پر فیصلہ دینے کے لئے ہماری کسوٹی کیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بعض مذہبی، سیاسی یا سماجی عقائد ایسے ہوں جو دوسروں کے لئے نہایت دلولہ انگیز ہوں لیکن ہمیں سخت ناگوار گزرتے ہوں۔ ادبی تنقید میں غیر معمولی اخراجات اور تنقیدی فیصلوں میں غیر معمولی اختلافات کے امکانات اسی سے پیدا ہوتے ہیں۔

اور موجودہ زمانے میں پیدا ہوئے ہیں۔ مثلاً اشتہار کی ملکوتی ادب کو ہر وہ شخص ناقص سمجھتا ہے جسے اشتہار کثیت سے کوئی ہمدردی نہ ہو۔ یہ ممکن ہے کہ اشتہار کی ملکوتی ادب کا بڑا حصہ واقعی ناقص ہو۔ لیکن گور کی کے ناول "ماں" اور ایلینا ایرن برگ کے ناول "طوفان" میں کوئی خوبی نہ دیکھنے کی وجہ یہی معلوم ہوتی ہے کہ ان ناولوں میں جن عقائد کا اظہار ہوا ہے اسے عام طور سے سرمایہ دارانہ نظام میں مخرب (Subversive) خیال کیا جاتا ہے۔ شکسپیر اور ڈیلاٹائی کے ساتھ جو نا انصافی اشتہار کی نقادوں نے کسی زمانے میں کی تھی اس کی بھی یہ وجہ تھی۔ ان کے عقائد میں یہ بات صاف ہوتی چلے گئی کہ ہم عقائد کو کس معیار پر پرکھتے ہیں۔ یہ خیال ہے کہ وہ عقائد جو انسان کو ایک ایسے طرز معاشرت کی طرف واپس لوٹالے جانا چاہتے ہیں جس کو انسان ترقی کر کے پیچھے چھوڑ آیا ہے یا وہ عتیقہ زندگی سے انسانی زندگی اور اس کے متنوع تجربات پر روشنی نہیں پرتے یا جو انسان یا انسانی زندگی کے بارے میں ایسا نظریہ پیش کرتے ہیں جو انتہائی خدو خد فطرت ہو تو ہم ان عقائد کو صالح نہیں سمجھتے اور نہ اس ادب کو مستحسن سمجھتے ہیں جس میں اس کا اظہار ہوا ہے۔ وہ چاہے میراجی کا جنسی وہم ہو یا ایڈراپا وند کی ناشرم ہو ہم ایسے ادب کے بارے میں اچھی رائے قائم نہیں کر سکتے۔ اسی معیار کو قائم رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ تمام عقائد جو زندگی کی اعلیٰ قدروں کے حامل ہیں جو انسان کی صحت مند قوتوں کو ابھارتے ہیں اور اسے حوصلہ بخشتے ہیں اور جن سے انسان کو روشنی اور بصیرت حاصل ہوتی ہے کہ وہ نیک و بد میں تمیز کر سکے۔ وہ ایسے عقائد ہیں جن سے ادبی تخلیقات میں توانائی پیدا ہوتی ہے اور انھیں ابدیت بخلا کر دی جاتی ہے۔

اس سلسلے میں ایک بات یہ بھی ہے کہ جب ہمارے عقائد وہی ہوں جو ادیب کے ہیں تو ہمیں یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ہمارے تمام شکلیں آسان نہیں

یہ صحیح ہے کہ ایسے ادیب کو ہم آسانی سے سمجھ سکتے ہیں کیونکہ وہ عقائد جن سے
 الفاظ میں خنوس معنویت پیدا ہوتی ہے وہ ادیب و نقاد دونوں میں
 مشترک ہیں۔ لیکن یہاں ہماری شکل کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ ہو سکتا
 ہے کہ ان عقائد کی وجہ سے ہم عام فنی تخلیقات کی مدح سرائی پر اتر آئیں
 اور ہمیں ان کے دیکھ بھلنے نظر نہ آئیں جو واقعتاً ان میں ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے
 کہ ان عقائد کی وجہ سے کسی ادبی تخلیق میں ہمارے لئے ایسی دلکشی پیدا ہوگئی
 ہو جو دوسرے نہ محسوس کرتے ہوں۔ ڈکنس کے جن ناولوں کو لوگ وکٹوریہ
 عہد میں رو رو کر پڑھتے تھے ان پر آج ہم ہنس کر گزر جاتے ہیں۔ جوش کی جن
 نظموں کو آزادی سے پہلے بڑا اونچا رتبہ دیا جاتا تھا وہ آج ہمیں بڑی کھوکھلی
 اور تشنہ معلوم ہوتی ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ نقاد اور ادیب میں
 عقائد کا مشترک ہونا، نقاد کی غیر جانب داری کی ضمانت نہیں کرتا جس طرح
 صالح عقائد رکھنے والا ادیب ضروری نہیں کہ اعلیٰ ادب ہی تخلیق کرے
 اعلیٰ ادب کے لئے صالح عقائد کے علاوہ فنی چابکدستی کی بھی ضرورت ہوتی
 ہے اور جس ادیب میں یہ دونوں باتیں ہوتی ہیں وہی اعلیٰ ادب کی تخلیق
 کر سکتا ہے۔

ادبی تخلیقات کے پرکھنے کا اختصار ان باتوں کے علاوہ اس پر بھی
 ہوتا ہے کہ خود ہمارے عقائد کیا ہیں۔ جینس کے آگے بن بجانے والی بات
 یہ بھی صادق آسکتی ہے اگر خود ہمارے عقائد اور ہماری بصیرت ایسی
 نہیں ہے جو اعلیٰ ادب کو پہچان سکے۔ مشاعرے کے ہر دل عزیز گلے باز شاعر
 اکثر معمولی شعر کہنے والے ہوتے ہیں اور ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ کسی ادیب
 کی موت کے صدیوں بعد اس کی تخلیقات کا یہ صحیح مرتبہ پہچانا گیا ہے لیکن
 کو کبھی عیسائی مذہب کا ستون سمجھا گیا۔ کبھی یہ خیال کیا گیا کہ وہ شیطان کی جماعت
 کے تھے کبھی وہ غیر روادار پیورٹن کی حیثیت سے ہمارے سامنے پیش کئے گئے۔

اور کبھی یہ کہا گیا کہ وہ نشاۃ ثانیہ کے علمبردار تھے۔ تنقید کی یہ دھوپ چھاؤں ہر جگہ ملتی ہے اور اس کی وجہ یہی ہے کہ ہم کسی ادیب سے اپنی بساط کے مطابق ہی فیض حاصل کر سکتے ہیں اور اپنی عقائد کی روشنی میں ہم اُسے پر کھتے ہیں۔ موجودہ دور میں تیر کی طرف جو رجحان ہمارے شعراء اور نقادوں میں پایا جاتا ہے اور جس طرح میر کے رتبے کی تجدید ہوئی ہے اس کی منجملہ اور وجوہات کے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہمارا زمانہ بھی اتنا ہی پُر آشوب ہے جتنا کہ میر کا تھا۔ جو کچھ میر نے غدر میں دیکھا اور سُنا وہ سب ہم پر بھی گزر رہا ہے۔ ایسے زمانے میں تیر جیسے نرم دل و شیریں زبان شاعر کو پڑھ کر خوش ہونا کوئی عجیب بات نہیں ہے کیونکہ ہمارے اور میر کے عقائد و تجربات میں اب کوئی زیادہ فاصلہ باقی نہیں رہا ہے۔

غالب کی حقیقت پسندی

آج کل کسی ادبی اصطلاح کو اس کی حدیں متعین کئے بغیر استعمال کرنے میں بڑی غلط فہمی کے امکانات ہیں۔ حقیقت پسندی انھیں ادبی اصطلاحوں میں سے ایک ہے جس کے بارے میں مختلف زمانے میں مباحثے ہوتے آئے ہیں لیکن اب تک اس کی وضاحت اس طرح نہ کی جاسکی جو سب کے لئے قابل قبول ہو۔ خود حقیقت کی حیثیت اضافی رہ گئی ہے۔ جو سچ حقیقت ہے وہ ضروری نہیں کل بھی رہے اور یہ حقیقت کے امکان کے لئے استدلال کی ضرورت محسوس کی جاتی ہے کیونکہ جو ایک کے لئے حقیقت ہے وہ کسی اور کے لئے محض فریب ہو۔ اس کے علاوہ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری میں بھی تھوڑا سا فاصلہ پیدا ہو گیا ہے۔ حقیقت شناسی کے بغیر حقیقت نگاری ممکن نہیں اور کوئی شاعر یا فنکار انھیں حقیقتوں کو اپنی تخلیق میں پردے کا رلاتا ہے جنہوں نے اُس کے قلب و نظر کو متاثر کیا ہو لیکن بعض اوقات حقیقت نگاری محض نکتہ فن کے طور پر استعمال ہوتی ہے اور یہ ضروری نہیں کہ فنکار زندگی کے ہر دور اور ہر حالت میں حقیقت پسندانہ نظر رکھتا ہو۔ حقیقت پسندی صرف رویہ بھی نہیں ہے جو بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلتا رہے۔ وہ ایک کیفیت مزاج، ورطہ فکر ہے جو کسی قیود اور ہر قسم کے تعصبات سے آزاد ہے اور جس کی تشکیل میں شاعر یا فنکار کی پوری شخصیت اور اُس کے مجموعی شعور کی وسعت کا اثر ہوتا ہے۔ اس مضمون میں حقیقت پسندی کی ادبی اصطلاح انھیں معنوں میں استواء

ہوئی ہے۔ میرا خیال ہے کہ غالب کی حقیقت پسندی ان کے مجموعہ شعرا میں سب سے زیادہ پائدار اور یک رنگ ہے اور غالب ہی ان کے منفرد شاعرانہ مقام کا تعین کرتی ہے اور شاید ہی ان کی عظمت کا راز لکھی ہے۔

حقیقت کے مختلف پہلو ہیں۔ میر کا مشہور شعر ہے۔

تازگی ان لبوں کی کیا کہئے

پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

زبان و بیان کے مکمل سحر و اعجاز کے ساتھ اس شعر میں حقیقت کا ایک رخ پیش کیا گیا ہے۔ حسن و کفایت، نزاکت و لطافت، اور اس کے ادراک کا۔ لیکن یہ محض ایک رخ ہے۔ اس کا دوسرا رخ بد صورتی ہے اور جس طرح خیر و شر کا مکمل ادراک علیحدہ علیحدہ ممکن نہیں، حسن کا ادراک بھی بد صورتی کی شمولیت کے بغیر ناممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں رخ کے ادراک و اظہار کا مطالبہ ایک شعر سے نہیں ہو سکتا لیکن یہ مطالبہ شاعر سے کیا جاسکتا ہے۔ جو شاعرانیسویں صدی کے امریکن موضوعی شعرا کی طرح بد صورتی یا شر کو خارج از وجود سمجھے، ہمارے نزدیک وہ فن کا مطالبہ پورا نہیں کرتا۔ میرا اشارہ میر کی طرف نہیں ہے۔ غالب کے کسی ہموصر شاعر کی طرف بھی نہیں ہے۔ یہ بات کم و بیش تمام اُردو شاعری کے بارے میں کہی جاسکتی ہے کہ حسن کے بیان کے ساتھ ساتھ بد صورتی کے ادراک و اظہار میں پہلو ہتی کی گئی ہے۔ میرا خیال ہے کہ غالب گنتی کے اُن چند شاعروں میں سے ایک ہیں جو اس الزام سے بری ہیں۔ ان کی حقیقت پسندی ہر حال میں یکساں اور اُن کی نظر حقیقت کے مختلف پہلوؤں پر ہمیشہ ناوی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے خود اپنے آپ کو کبھی کبھی معاف نہیں کیا اور جس بیباکی اور غیر جانب داری سے انھوں نے اپنی خامیوں کی پردہ دری کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

چاہتے ہیں خبریوں کو اس قدر
آپ کی صورت تو دیکھا چاہئے

کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالب
شرم کم کو مگر نہیں آتی

یار سے چھوڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو نصرت ہی رہی

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوپے سے ہم نکلے

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا

مارا زمانے نے اسد اللہ خاں مجھے
وہ دلوے کہاں و جوانی کدھر گئی

ان اشعار کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہیں ہوگا کہ غالب کو اپنی ذات
میں کوئی خوبی نظر نہیں آتی۔ وہ تو یہ سمجھتے تھے کہ اگر وہ بادہ خوار نہ ہوتے
تو ولی ہوتے اور ان کا کہنا تھا:

غالب بُرا نہ مان جو واعظ بُرا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جیسے

غالب کی حقیقت پسندی ان کی ذات تک محدود نہیں تھی۔ محبوب سے
اپنے فرق کی وضاحت میں کہا ہے:

تو اور آرائش خم کا گل
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

یہی اندیشہ ہائے دور و دراز نہ صرف اُن کی فکر و تجسس کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ ان کی حقیقت پسندی کا بھی ضامن ہے۔ حقیقت پسندی کی آبیاری عقل و فہم سے ہوتی ہے اور ہوشمندی کے سہارے ہی انسان اپنی ذات یا نفس کی انجمنوں سے بلند ہو کر نیرنگی عالم کا تماشا کر سکتا ہے۔ غالب بھی زندگی کے تماشائی ہی رہے۔ زندگی کے ہر معاملے میں انھوں نے اپنے شعور و ادراک کو واقعات کی لپیٹ میں نہیں آنے دیا اور اپنے شاہدے کی خیر جانبداری کو برقرار رکھا۔ اس شعر میں

باز کچھ اطفال ہے دُتیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اکثر بچے دھننے والوں کو کچھ غرور کا شائبہ نظر آتا ہے اور یہ خیال ہوتا ہے کہ غالب کے روئے میں تحقیر کا پہلو ہے۔ وہ اپنے آپ کو اس قدر بلند مرتبہ سمجھتے ہیں کہ اس عالم رنگ و بو کا ہر چھوٹا بڑا واقعہ اُن کو بچوں کا کھیل نظر آتا ہے جس کی فی الحقیقت کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس شعر کی یہ تشریح میرے خیال میں درست نہیں ہے۔ غالب ہمیشہ اس کے لئے کوشاں رہے کہ وہ ایک خاص مقام سے واقعات کے تار و پود کا تجزیہ کر سکیں لیکن جس مقام اور جس بلندی کے وہ ممتنی تھے، وہ انصاف و حق پسندی کی بلندی تھی تاکہ ان کی نظر اور موضوع مشاہدہ میں کوئی رُکاوٹ حائل نہ ہو اور وہ بے باکی سے تصویرِ عبرت اور زندگی کی توضیح پیش کر سکیں۔

وہنا کہ بلندی پر اور ہم بنا سکتے

عرش سے اِدھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

ان کے نزدیک زندگی اتفاقات اور حادثات کا وہ سیلابِ بلا ہے جو انسان کو اس کی نیت اور اودارے کے خلاف کہیں سے کہیں بہا لے جائے اور اُس کے لئے شب و روز اس طرح بدل جائیں جو کہ اس کے دہم و گمان میں کمی نہ ہو

غالب کا مشہور شعر ہے :

رو میں ہے رخسِ عمر کہاں دیکھے تھے

نے ہاتھ یا گ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

میرے خیال میں رخسِ عمر استعارے سے زیادہ سمبل ہے جس سے مراد وقت کی وہ موجِ سرکش اور زمانے کی وہ سنگدل رفتار ہے جو کسی کے لئے نہیں ٹہرتی اور جس کے جلو میں نت نئے فتنے اُبھر کر اُس بے کراں کاروانِ حیات کی تشکیل کرتے ہیں جس میں انسان کے ذاتی اطمینان کی یقینیت بازیچہ اطفال سے زیادہ نہیں ہوتی ہے۔ یہ منہ بے صرف ایک بڑے شاعر ہی کو حاصل ہوتا ہے کہ شریک ہو کر بھی وہ شہریک کارواں نہ ہو اور ایک بلندی سے اُس کاروانِ حیات کا تماشا کر سکے۔ غالب کو بلاشبہ منہ بے اور یہ مقام حاصل تھا۔

دیوانِ غالب میں شاید ہی کوئی شعر ایسا ہو جس کے مرکزی خیال کی بنیاد حقیقت پسندی پر نہ ہو۔ ناگوار صورت حال میں بھی غالب کی طبیعت کی بے باکی آڑ سے آتی ہے۔ اُن کا ایک شعر ہے :

تو وہ بد خو کہ تحیر کو تماشا جانے

غم وہ افسانہ کہ آشفۃ بیانی مانگے

غم کی آشفۃ بیانی کے بعد اُس بد خو کے ردِ عمل کا اندازہ کیا جاسکتا ہے جو تحیر کو بھی تماشا سمجھتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ شاعر کے لئے آشفۃ بیانی کے علاوہ کوئی اور چارہ کار بھی نہیں ہے۔ اس شعر کے مرکزی خیال کا محمل ذاتی ہے لیکن یہ غالب کی حقیقت پسندانہ طرزِ بیان کا اعجاز ہے کہ یہ شعرا ان کی ذات سے بلند ہو کر ہمہ گیر مشاہدے کی شکل اختیار کر لیتا ہے یہ بات ان کے اکثر و بیشتر اشعار کے متعلق صحیح ہے۔

ہوئے گل ، نالہ دل ، وہ دیرا رخِ محفل

جو تری بزم سے اکلا وہ پیشانِ تھلا

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے تو یہ
ہائے اُس زورِ پیشیاں کا پیشیاں ہونا

سراپا رہن و عشق و ناگزیرِ الفت ہستی
عبادتِ برق کی کرتا ہوں اور افسوسِ حاصل کا

تم سے بچا ہے مجھے اپنی تباہی کا لگہ
اس میں کچھ شائبہ خونی تقدیر بھی تھا

وفائے دلیراں ہے اتفاقی ورنہ اے ہمد
اثرِ فریادِ دلہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے

غالب کی حقیقت پسندی کا تقاضہ یہ بھی تھا کہ ان اشعار کے مرکزی خیال
کا دوسرا رخ پیش کرتے اور اس معاملے میں بھی وہ ہمیں مایوس نہیں کرتے
محبوب کے حسن و جمال کی تعریف اُس کے ظلم و ستم کی حکایت کی طرح رو آتی
ہے اور تقریباً ہر غزل گو شاعر نے اس موضوع پر طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن
محبوب کے حسن مجسم ہونے کا اعتراف جس انداز سے غالب نے کیا ہے،
اس کی مثالِ شکل سے ملے گی۔

بلائے جاں ہے غالب اُسکی ہر بات

عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

محبوب سے اُن کی وابستگی کوئی نئی بات نہیں تھی اور اس کا اظہار وہ عام
شاعرانہ روش سے ہٹ کر کرتے ہیں:

گو میں رہا رہیں ستم ہائے روزگار

لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

لیکن ہجومِ یاس و نا اُمیدی میں محبوب سے وابستگی کی کرب ناک کیفیت و

حسرت کا بیان غالب کا حصہ تھا

سنہلنے دے مجھے اے نا اُمیدی کیا قیامت ہے

کہ دامنِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

غالب کی حقیقت پسندی صرف محبوب یا معاملات دل تک محدود نہیں تھی بلکہ زندگی کے ہر چھوٹے بڑے معاملے کا تجزیہ اُنکی حقیقت شناس نظروں نے کیا تھا اور جو کچھ ان کے اشعار میں بیان ہوا ہے وہ اسی تجزیے کا پتوڑ ہے۔ انسانی زندگی جو مسلسل آزمائشوں سے گزرتی ہے جدوجہد و تک و دو سے عبارت ہے اور اس میں نقطہ کمال تک پہنچنے کے لئے درد و غم، آلام و مصائب اور مالیوسی و حوصلہ شکنی کے کتنے پُر خطر مقام آتے ہیں۔ اس حقیقت کا ادراک عام نہیں ہے۔ بعض اوقات وقتی کامیابی اور عارضی شہرت ہی کو نقطہ کمال سمجھا جاتا ہے جو درست نہیں ہے۔ غالب نے اس حقیقت کا بیان استعارے کی زبان میں کیا ہے۔

دام ہر موع میں ہے حلقہ صد کام بہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

قطرہ اور گہر کے درمیانی فاصلے کی ریاضت اور تنہائی کا شعور اُن لوگوں کو نہیں ہوتا جن کی نظریں صرف گہر کی آب و تاب پر ہوتی ہیں۔ یہ شعور وہی لوگ رکھتے ہیں جو خود اس کرب سے گزرے ہیں یا اس کا گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ غالب کا یہ شعر تجزیہ اور مشاہدہ کا حسین امتزاج ہے اور اس کے بلیغ پہلو کشمکش حیات کے تمام گوشوں پر محیط ہیں۔ انسان ایک دائرہ بے بساط کی طرح ہے جو زمین کے شکافوں کی تاریکی اور تنہائی سے گزر کر ہی حیات نو پاتا ہے وہ حیات نو جہاں تخلیق کی بار آوری اور شادمانی ہے اور جہاں قطرہ بے مقدار گہر آباد ہوتا ہے۔

اس حقیقت سے احتراز کرنے والے وہی لوگ ہیں جو عالم اسکاں کی خیالی تصویر میں گم رہتے ہیں۔ فنکار کے لئے اس سے زیادہ پُر خطر کوئی اور مقام نہیں کہ وہ صرف خیالی دنیا میں رہ کر اُن حقائق سے رشتہ توڑے جو فن کا سرچشمہ ہیں اور جن سے فن کی نشوونما ہوتی ہے۔ خیالی دنیا میں رہنے

کی خواہش عام ہے اور اس کی ترجمانی غالب کے اس شعر سے ہوتی ہے:

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن

بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کئے ہوئے

لیکن یہ صرف خواہش کا اظہار ہے جو فی الحقیقت عمل نہیں ہے اور غالباً جس پر عمل ممکن بھی نہیں ہے۔ یہی اس شعر کا لطیف پہلو ہے۔ جہاں تک عالم امکان کا تعلق ہے غالب اس کی سحر طرازی و دلکشی اور اس کے خطرات دونوں سے واقف ہیں۔

مژہ ادب بنائے عالم امکان نہ ہو

اس بلندی کے نصیبوں میں پسے ہوئی ایک دن

یہاں بیانِ عالم امکان کے حسین خواب اور اُن کی شکست و ریخت کی ہی نہیں ہے بلکہ اُن فنکاروں پر بھی تنقید ہے جو عالم امکان کی خیالی بلندیوں پر سرور ہیں اور جن کی فکر و فن کے سرچشمے کی سمت میں قبل از وقت خشک ہو جاتا ہے۔

غالب نے اپنی حقیقت پسندی کی روشنی میں اُن مذہبی عقائد پر بھی چوٹ کی ہے جن کو ایک طرح کی برتری اور تقدیس حاصل ہے۔ مثال کے طور پر دوزخ و جنت کا عقیدہ ہے۔ یہاں بحث خود اس عقیدے کی نہیں ہے۔ ہمیں اس سے سروکار نہیں کہ جنت ایک جغرافیائی حقیقت ہے یا یہ محض ایک روحانی کیف و شادمانی کا نام ہے لیکن یہ خیال عام ہے کہ جنت ہماری دنیاوی محرومیوں اور ناکامیوں کی جائے پناہ ہے۔ صدیوں سے اس خیال نے آزدہ دلوں کو تسکین دہم پہنچائی ہے کہ انھیں وہ سب کچھ جنت الفردوس میں حاصل ہوگا جن سے وہ اس دنیا میں محروم ہیں اور صدیوں سے لا تعداد انسانوں کے شب و روز کی لامتناہی تاریکی روشنی کے اس ستارے سے متور اور درخشاں رہی ہے۔ لیکن غالب کے نزدیک یہ خیال صرف جھوٹی تسلی اور دل کے پہلا وے کا مترادف تھا۔

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

بعض اوقات طاعت و زہد کا مرکز بھی وہی صلہ ہوتا ہے جس کا ذکر اوپر آچکا
ہے اور کون جانتا ہے کہ ہر ت سے زاہد ان خشک کی شب زندہ داری اسی
صلے کی تمنا سے روشن ہو۔ ایسی عبادت جس میں صلے کی فسوں سازی ہو غائب
کے لئے قابل قبول نہیں تھی اور غالباً ان کا یہ شعر اسی صحت اشارہ کرتا ہے۔

جانتا ہوں تو اب طاعت و زہد
پر طبیعتِ ادھر نہیں آتی

میلانِ طبع کی یہ بے راہ روی ایک قسی القلب گنہگار کی نہیں ہے بلکہ ایک
ایسے پاک طبیعت انسان کی ہے جو اپنی عبادت کو کسی غرض یا طمع سے ملوث
نہیں کرنا چاہتا۔ اسی طرح شرابِ ظہور پر غالب نے اپنے مخصوص انداز میں
طنز کیا ہے:

کیا بات ہے تمہاری شرابِ ظہور کی!

یہ عقیدہ بھی عام ہے کہ خدا ہماری ذاتی و انفرادی زندگی کا نگران ہے۔ وہ
مسبب الاسباب اور مشکل کشا ہے۔ اور اگر ہماری زندگی میں اُس کی نگرانی اور
مشکل کشائی شامل نہ ہو تو زندگی دشوار ہو جائے۔ غالب کا تجربہ مختلف تھا
ان کی زندگی کی مشکلیں آسان کرنے والی خود مشکلوں کی فراوانی تھی۔

رنج سے خوگر ہوا انسان تو مٹ جاتا ہے غم
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

اسی لئے ایک اور جگہ وہ طنز کرتے ہیں:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

اس کے علاوہ غالب نے اُن عقیدوں پر بھی چوٹ کی ہے جو غریبی نہ ہونے پر بھی

مستحکم اور قابلِ تعظیم مانے جاتے ہیں۔ صوفیائے کرام کے نظامِ فکر میں عشق کو جو درجہ حاصل ہے اُس سے ہم آپ خوب واقف ہیں۔ تیر نے تو یہاں تک فرمایا تھا:

ظاہر و باطن، اول و آخر، پائیں بالا عشق ہے سب
نور و ظلمت، معنی و صورت، سب کچھ آپ ہوا ہے عشق
موج زنی ہے تیر فلک تک ہر لمحہ ہے طوفاں تا
سرتا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لیکن عشق کی اس عظمت کی ضد anticlimax غالب کے اس شعر میں ملاحظہ کیجئے:

بیل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہاسے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

میر اور غالب کے ان اشعار کو پہلو پہلو رکھنا سراسر نا انصافی ہے کیونکہ ایک عشق حقیقی ہے اور دوسرا عشق مجازی خود غالب نے اپنی غزل "عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا" میں عشق کی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ اس شعر میں غالباً ہدفِ ملامت وہ ہوس ہے جو عشق کے نام سے مشہور ہے اور جو ایک طرح کا کاروبار ہے۔ ایک اور جگہ غالب نے کہا ہے:

ہر بواہوس نے حسن پرستی شعار کی

اب آبرو سے شیوہ اہل نظر گئی

اور آدابِ عشق میں بواہوس ہی جرم بھی ہے اور مضمحلہ خیز بھی۔

یہ خیال عام ہے کہ حقیقت تلخ ہوتی ہے اور اُس سے بزد آزما ہوتا دشوار گزار ہے۔ یہ خیال زندگی کے بیشتر حقائق کے بارے میں صحیح ہے حالانکہ اس کلیے سے متنبی بعض حقیقتیں انتہائی دلپذیر اور دلور انگیز ہو سکتی ہیں۔ حقیقت سے گریز بھی انسان کی ازلی کمزوری ہے۔ کہتے ہیں کہ جاگیردارانہ نظام میں ناخوار مگر سچی خبر لانے والے کو سزائے موت تک دی جاتی تھی۔ اُس کے پہلے زمانہ قدیم

میں تلاشِ حق کی پاداش میں زہر کا پیالہ پینے والوں میں سقراط تنہا نہیں تھے۔
 زہر کے پیالے اب بھی گردش میں ہیں۔ حق و انصاف کا خون اب بھی ہوتا ہے۔
 کہنے کو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ حقیقت سے گریز کی انتہائی شکلیں تھیں۔ زقار
 زمانہ کے ساتھ وہ صورتِ حال قائم نہیں رہی لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں
 کہ دستورِ زبانِ ہندی لفظی و استواری دونوں معنوں میں آج بھی موجود ہے۔

اور یہ بات صرف سیاست تک محدود نہیں بلکہ شاعر و فنکار سے بھی یہ مطالبہ
 کیا جاتا ہے کہ وہ جھوٹ کو فروغ دیں کیونکہ کذب و جھوٹ زیادہ تر لوگوں کے لئے
 قابلِ قبول ہے۔ میرا مطلب سیاسی، سماجی یا معاشرتی جھوٹ سے ہی نہیں بلکہ
 فکر و جذبہ کے جھوٹ سے بھی ہے۔ اور طرزِ بیان کے جھوٹ سے بھی جس کے متعلق
 غالب یہ کہنے پر مجبور ہوئے تھے :

ہر چند ہو مشاہدِ حق کی گفتگو
 بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کے بغیر

یوں تو کہا جاتا ہے کہ شتر مرغ ریت میں سر چھپا کر حقیقت سے فرار کی مضحکہ خیز
 کوشش کرتا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ حقیقت کے معاملے میں انسان سے زیادہ
 حیلہ جو ابھی معرضِ وجود میں نہیں آیا۔ حقیقت کا سامنا کرنے سے وہ ہمیشہ اُس
 وقت تک احتراز کرتا ہے جب تک کہ فرار کی تمام راہیں مسدود نہ ہو جائیں۔ وہ
 کسی خیال کو آسانی سے اپنے ذہن کے ذخیرے میں شامل کر لیتا ہے اور اسے اپنا
 بھی لیتا ہے کیونکہ اس سے اس کے اعصاب کی صحت میں خلل پڑنے کا اندیشہ نہیں
 ہوتا لیکن کسی نئی حقیقت کا سامنا کرنے میں وہ ہمیشہ خوف محسوس کرتا ہے۔ میرا
 خیال ہے کہ غالب نے اس عام انسانی کمزوری کے شکار ہوئے اور نہ کارزارِ
 حیات میں انھوں نے کبھی سپردِ آلی۔ ان کا عزم و حوصلہ ہر حوصلہ شکن حقیقت
 کے سامنے قائم رہا۔

تاب لا آئے ہی بنے گی غالب

واقعہ سخت ہے اور جان غریز

ان کے ایک اور مشہور شعر میں اسی عزم و حوصلے کی طرف اشارہ ہے :

رگ و پہ میں جب اترے زہرِ غم تب دیکھئے کیا ہو

ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

اس شعر میں ایک ذاتی تجربے کی بجائے ایک غیر جانب دارانہ مشاہدے کی ہمہ گیر عکاسی ہے لیکن یہ بات قابلِ غور ہے کہ تلخیِ کام و دہن کی آزمائش کے باوجود غالب اس بات کا حوصلہ رکھتے ہیں کہ رگ و پہ میں اتر چلنے کے بعد بھی وہ زہرِ غم کے ہلکے اثرات کو محسوس کریں اور اس نامعلوم کیفیت کو بیان کی گرفت میں لاسکیں۔ پہلے مصرعہ کا فقرہ ”تب دیکھئے کیا ہو“ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ وہ زہرِ غم کی ہلاکتِ آخری سے بے خوف ہو کر اس سے بزدل نہ ہونے کے منتظر ہیں۔ حقیقت سے مقابلے کی یہ آمادگی اور یہ حوصلہ ان کے بیشتر اشعار میں اظہارِ پایا کرتا ہے۔

گھر میں کیا تھا کہ ترا غم اُسے غارت کرتا

وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

ہو چکیں غالبِ بلائیں سب تمام

ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ حقیقتیں تلخ ہوتی ہیں تو اس سے یہ بات واضح نہیں

ہوتی کہ زندگی کی بعض حقیقتیں اتنی جہیب اور ہولناک ہوتی ہیں کہ ان کی تاب

لانا انسانی صبر و تحمل سے بعید ہے۔ ان حقیقتوں کی رہتائی اُس حقیقت سے ہوتی

ہے جس سے دوچار ہو کر ایڈیپس Oedipus نے خود کو بینائی سے محروم

کر لیا تھا اور کہا تھا :

What should I do with eyes

where all is ugliness?

یہ حقیقتیں حزن و یاس کی اُن سرحدوں پر ہیں جہاں عدم و وجود اور سزا و جزا کا

احساس تک باقی نہیں رہتا۔ عہدِ قدیم میں سوفوکلز پر یہ شاعر تھے جنہوں نے ان ہیبتِ حقیقتوں کے چہرے سے نقاب اٹھایا تھا۔ زمانے کی سازگاری کہئے یا ان کی خوش قسمتی کہ سوفوکلز کو سقراط کی طرح زہر کا پیا لہ نہیں پینا پڑا۔ اُن سے لوگ محبت کرتے تھے کیونکہ وہ حب الوطنی کے جذبے سے سرشار تھے لیکن اس سے زیادہ وہ اس لئے محترم تھے کہ انہوں نے اپنے ہم وطنوں میں حق شناسی کا جذبہ بیدار کیا تھا۔ وہ حق شناسی جس کی تسکین و سکون خود فریبی کی راحتوں سے ارفع و پائیدار ہے۔ اُن کے تقریباً سو ڈراموں میں سے صرف چند ڈرامے ہم تک پہنچے ہیں اور ان ڈراموں کا ہر صفحہ ان کی حقیقت پسندی کا قامن ہے اُن محلِ واقعات سے قطع نظر جن پر اُن ڈراموں کی بنیاد ہے اُن کے کردار اور کورس کے بیان و عمل کی حقیقت پسندی آج بھی اتنی ہی فکر انگیز اور صلہ بخش rewarding ہے جتنی وہ کبھی یونانیوں کے لئے رہی ہوگی۔ اس کی بے شمار مثالیں King Oedipus یا Oedipus at Colonus یا Antigone سے دی جا سکتی ہیں جن میں سے کچھ یہ ہیں:

“All the generations of mortal man add up to nothing”

“Show me the man whose happiness was anything more than illusion”

“Followed by disillusion.”

یا

“Then learn that mortal man must always look to his ending”

“And none can be called happy until that day when he carries

“His happiness down to the grave in peace.”

یہ آواز کورس کی ہے جیسے سن کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ انسانی زندگی کی ناگوار صورت حال وہی ہے جو ہزاروں سال پہلے تھی۔ اسی طرح جب ٹائرٹیس Teiresias کہتے ہیں:

"wise words; but O, when wisdom brings
no profit

"To be wise is to suffer."

تو ان الفاظ سے آج بھی ہمیں وہی بصیرت حاصل ہوتی ہے جو سفو کلیئر کے ہم دلوں
کو حاصل ہوئی ہوگی۔

سفو کلیئر کی طرح غالب نے بھی ہمیں ان ہمیب حقیقتوں سے روشناس کر لیا
جن پر ہماری نظریں بہت مشکل سے پڑتی ہیں۔ وہ حقیقتیں جن سے نظریں چرانے
کے لئے ہم طرح طرح سے اپنے آپ کو خود فریبی میں مبتلا رکھتے ہیں۔ اتفاقات و
حادثات کی اس دنیا میں جہاں غم کے بحر بیکراں میں خوشی چند گناں جزیروں کی
طرح ہے، مسرت و عافیت کی سعی ناتمام اور غم سے نجات کی تمنا کتنی بے سود
اودرد و انگیز ہے۔ غالب نے اس حقیقت کو استعارے کی خوبصورت زبان
میں بیان کیا ہے:

غم ہستی کا آئینہ کس سے ہو جز مرگ علاج

شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اسی طرح انسانی زندگی کا اس سے ہمیب اور کیا المیہ ہو سکتا ہے کہ وہ موت
جو زندگی اور اس کے حسن اور بلندیوں کی منکر اور حریفت ہو خود زندگی کے لئے
نجات و راحت بن جائے۔

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید

ناامیدی اس کی دیکھا چاہئے

ایک اور شعر میں جیسے صرف انسانی تعلقات تک ہی محدود نہیں سمجھنا چاہئے
غالب نے ایک ایسی ہی کیفیت بیان کی ہے۔

جب توقع ہی اٹھ گئی غالب

کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

ان کی مشہور غزل کا ایک شعر ہے :

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمد

گبری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آئیاں کیوں ہو

چمن میں برق کی غارت گری کی داستان مجبوراً سب کو سننا پڑتی ہے۔ لیکن

غالب کی طرح ہمد کی کون حوصلہ افزائی کرتا ہے تاکہ وہ ایک اسیر قفس کو

روداد چمن سنا سکے ؟

حقیقت شناسی خود شناسی کی ابتدائی منزل ہے۔ انسان خود شناسی

کے راستے ہی حق شناسی یا خدا شناسی کی منزل تک پہنچتا ہے جو انسانی شعور کا

نقطہ غرونگ ہے۔ ایڈیسیس نے کہا تھا :

Born thus, I ask to be no other man

Than that I am, and will know who I am.

غالب کی منزل بھی یہی تھی۔ لیکن خود کو پہچاننے سے پہلے انہوں نے اپنے گرد و پیش

حقیقتوں کی خوشہ چینی کی اور ان کو اپنے دیوان میں گلدستوں کی طرح سجا کر

آنے والے نسلوں کے لئے چھوڑ گئے۔ ان کا کلام ہماری عظیم ادبی وراثت ہے جو

خود زندہ جاوید ہے لیکن اس کی روایت کو قائم رکھنا ہمارے آئندہ ادب

کی صحت کی ضامن ہے۔

کیا میر قنوطی تھے؟

ممکن ہے کہ آپ میر کی شاعری کو پسند نہ کرتے ہوں اور یہ بھی ممکن ہے کہ اساتذہ میں آپ میر کو بہت بڑا شاعر مانتے ہوں آپ کہیں گے کہ یہ تو کوئی بات نہیں ہوتی۔ یہ ہر شاعر کے بارے میں کہا جاسکتا ہے مثلاً یہ انیس کے بارے میں کہا جاسکتا ہے۔ بعض لوگ نیک بنتی جیسے یہ سمجھتے ہیں کہ انیس میں وہی شاعرانہ عظمت اور عالمگیر اپیل ہے جو شکسپیر میں ہے۔ اس قسم کے جان باز نقادوں کے بارے میں تو میں کچھ عرض نہیں کر سکتا لیکن یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اگر آپ کسی کی شاعری کو پسند کرتے ہیں تو یہ ضروری نہیں ہے کہ آپ اسے بہت بڑا شاعر بھی سمجھتے ہوں۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ کسی خاص وجہ سے آپ داغ کے کلام سے ملوث اندوز ہوتے ہوں لیکن آپ داغ کو بہت بڑا شاعر نہیں مانتے۔ شاید آپ نظیر اکبر آبادی کو بھی بہت بڑا شاعر مانتے ہیں تا مل کریں گے حالانکہ آپ نے بچپن سے ان کا کلام پڑھا ہے اور اسے محفوظ ہوئے ہیں۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کو اقبال کی شاعری سے کوئی خاص لگاؤ نہ ہو لیکن آپ ان کی شاعرانہ عظمت کے منکر نہیں ہو سکتے۔ دراصل ہی بات میں کہنا چاہتا تھا کہ ہم میں سے بعض ایسے بھی ہوں گے جو میر کی شاعری کو پسند نہ کرتے ہوں لیکن ان کی شاعرانہ عظمت سے انکار نہیں کر سکتے بالکل اسی طرح جس طرح غالب اور اقبال یا الحسن اور فی ایس ایلٹ کی عظمت

کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ میں نے ملٹن اور ایللیٹ کا نام جان بوجھ کر لیا ہے کیونکہ ان لوگوں کی شاعری کو پسند کرنے والے کافی لوگ موجود ہیں۔ اگر آپ کبھی غور کریں کہ دنیا کے کتنے کم شاعروں کو یہ مرتبہ حاصل ہوا تو آپ کو بڑی حیرت ہوگی۔

اب تک کسی شاعر کو برا بھلا کہنے کا یہ نیا انداز نکلا ہے کہ فلاں شاعر نوجوانوں کا شاعر ہے یا فلاں بوڑھوں کا۔ مثلاً اسپنڈر اور ایللیٹ کا خیال ہے کہ جس نے شے یا سوئمن برن کی شاعری کو نوجوانی میں نہیں سراہا وہ بعد میں اس کی داد نہیں دے سکتا۔ یا مثلاً لارڈ بائرن کی شاعری ایک خاص عمر کے بعد بالکل ناماستی اور تھیرےٹیل معلوم ہوتی ہے۔ یا مثلاً بہت دنوں تک لوگوں کا خیال تھا کہ ملٹن کی شاعری سے مذہبی لوگ یا ورڈز ورثہ کی شاعری سے سنجیدہ لوگ ہی استفادہ کر سکتے ہیں۔ اسی طرح اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ میر کی شاعری کو سمجھنے اور پرکھنے کے لئے پختہ عمر اور مخصوص افتاد طبع کی ضرورت ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات بے بنیاد مغروضہ پر مبنی ہے جس کا ذکر میں آگے چل کر کروں گا۔ یہ دوسری بات ہے اور یہ ہر شاعر کے بارے میں کہی جاسکتی ہے کہ کسی شاعر کو ہم اپنے معیار فہم و ادراک (Level of sensibility) کے مطابق سمجھتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ ہم بعض اشعار زندگی کے مختلف تجربوں سے گزر کر زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں یا بعض اشعار کسی خاص کیفیت مزاج میں ہم پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکال لینا غلط ہے کہ میر بوڑھوں کے شاعر ہیں۔ یا ان لوگوں کے جن کے دل قبل از وقت بوڑھے ہو گئے ہوں۔ ہر بڑے شاعر کی منجملہ اور خصوصیات کے ایک نمایاں خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کے کلام سے ہر طرح کے لوگ اپنی ذہنی استعداد اور معیار ادراک کے مطابق فیض حاصل کر سکیں اور یہ خصوصیت میر میں بھی ہے۔ یہ بھی دوسری بات ہے کہ کسی شاعر کی کو مکمل طور پر سمجھنے کا انحصار فہم

و ادراک کے علاوہ اس پر بھی ہوتا ہے کہ ہمارا زندگی کی طرف کیا رویہ (attitude) ہے مثلاً ازنسی existentialist شعور صرف انہیں لوگوں کو متاثر کر سکتے ہیں جو یہ سمجھتے ہیں کہ زندگی میں وہ اپنا پیالہ پی چکے اور ان کے لئے دعوت ختم ہو گئی۔ اسی طرح جو لوگ سرمایہ دارانہ نظام کو باعث برکت سمجھتے ہیں وہ ایسی شاعری پڑھ کر یا سن کر بہت بد مزہ ہوتے ہیں جس میں اشتراکی قدروں کا اظہار ہو۔ یہاں میں اعتقاد اور ادب Belief and Literature کی طویل اور پیچیدہ بحث میں پڑنا نہیں چاہتا لیکن اگر آپ نے زندگی کے مسائل کے بارے میں درد مندی کے ساتھ نہیں سوچا ہے یا اگر آپ نے انسانی تعلقات میں خلوص نہیں برتا ہے یا زندگی کے معاملات میں دیانتداری سے کام نہیں لیا ہے تو آپ میر کے کلام کے بہت محدود حصے سے لطف اندوز ہو سکیں گے۔ شاید آپ کہیں کہ میں گھوم پھر کر اسی بات پر آگیا کہ میر ایک خاص قسم کے لوگوں کے شاعر ہیں۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ دنیا کی عظیم شاعری اپنے پڑھنے والوں سے جذباتی ذہنی اور بعض اوقات اخلاقی اور روحانی مطالبات کرتی ہے۔ یہ مطالبہ میر کی شاعری بھی کرتی ہے لیکن اس میں عمر اور مزاج کی قید نہیں ہے۔ داغ یا مومن اپنے پڑھنے والوں سے ایسا مطالبہ نہیں کرتے کیونکہ ان کی شاعری زندگی کے بہت محدود مسائل پر روشنی ڈالتی ہے۔ انہیں زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی لیکن انھیں نہ میر کی بصیرت (Vision) نصیب ہوئی اور نہ میر کی وسعت نظر۔

میر کے متعلق چند بے بنیاد باتیں مشہور ہیں۔ اور ان سے لوگوں نے غلط نتائج اخذ کر لئے ہیں۔ مثلاً جب ہم یہ کہتے ہیں کہ میر سنجیدہ اور بوڑھے لوگوں کو اپیل کرتے ہیں تو ہم اس غلط مفروضے سے چلتے ہیں کہ میر قنوطی تھے۔ اور چونکہ مایوسی اور غم کے احساس کی سعادت زیادہ تر بوڑھوں کو نصیب

ہوتی ہے اس لئے وہی میر کے کلام کو چورے طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ اول تو میں اسی سے متفق نہیں ہوں کہ بڑھاپے اور غم کے احساس میں کوئی گہرا تعلق ہے۔ آپ نے ایسے بزرگ بھی دیکھے ہوں گے جو نوجوانوں سے زیادہ شگفتہ اور چونچال نظر آتے ہیں کیونکہ انہوں نے زندگی کی مسافت بہت آسان راستوں سے طے کی ہے۔ ان کو زندگی کے مسائل کی رات لوٹ کر دیکھنے کی نوبت ہی نہیں آئی اور ان کا شعور کبھی کسی مرحلے پر بیدار ہی نہیں ہوا کیونکہ ان کی زندگی میں ایسا کوئی مرحلہ ہی نہیں آیا۔ لیکن یہاں بحث اس بات کی نہیں ہے زیر بحث بات یہ ہے کہ کیا میر کو قنوطی سمجھنا درست ہے۔

اس سلسلہ میں چند باتوں کی وضاحت ضروری ہے اول تو یہ کہ قنوطی سے کیا مراد ہے؟ کچھ لوگ غلطی سے ہر اس شاعر کو قنوطی سمجھتے ہیں جس نے اپنی شاعری میں باریاداری اپنی ذاتی زندگی یا عالمگیر شاعر کا اظہار کیا ہو۔ انہار غم بذات خود کسی کے قنوطی ہونے کی دلیل نہیں ہے جس طرح شگفتہ بھوکاری بھری تاریک قنوطیت سے پیدا ہوتی ہے اور بہت سی مثالیں ایسے شاعروں کی دی جاسکتی ہیں جن کی رجحانیت پر شبہ نہیں کیا جاسکتا لیکن ان کی بیشتر شاعری غم زندگی کی تفسیر ہے۔ سو لفت اور شیپلے اس سلسلے میں اچھی مثالیں ہیں۔ قنوطیت صرف نقطہ نظر نہیں ہے۔ وہ فلسفہ زندگی ہے۔ اور قنوطی ہم اس شاعر کو کہہ سکتے ہیں جو زندگی کی اعلیٰ قدروں سے مایوس ہو چکا ہو جس میں جدوجہد کا حوصلہ ہوا اور جس کی ذہنیت زندگی کے ہر معاملہ میں شکست خوردہ ہو۔ ان معنوں میں میر کو قنوطی کہنا بہت مشکل ہے کیونکہ میر کی شاعری میں جس غم کا اظہار ملتا ہے وہ ذاتی ہے اور محبت کی ناکامیوں اور محرومیوں کے احساس سے پیدا ہوتا ہے یا غم روزگار۔ سے یا ان کی شاعری میں غیر ذاتی (impersonal) غم ہے جو عالمگیر مصیبت کے احساس سے پیدا ہوتا ہے اور جس میں ان کے سماجی شعور کی بھلک نظر آتی ہے۔ ذاتی غم کا احساس نہ تو کوئی قابل قدر جذبہ ہے

اور نہ وہ غنیمت شاعری کی تخلیق کر سکتا ہے اور نہ بڑے شاعر میں ذاتی غم اور
آفاقی غم کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ میر کی شاعری میں بھی ان کا ذاتی غم خواہ
وہ غم مثبت ہو یا غم روزگار صرف ان کی ذات تک محدود نہیں ہے۔ وہ
بیشتر بنی نوع انسان کا غم ہے۔ اگر میر نے زمانے کا نشیب و فراز نہ دیکھا
ہوتا اور اسے محسوس نہ کیا ہوتا تو یہ ممکن تھا کہ وہ اپنے ذاتی غم میں الجھ کر
رہ جاتے اور ادنیٰ غزلگو شعراء کی طرح تمام غم اپنی زندگی کی ناکامیوں کا روتا
روتے رہتے۔ ان کی زندگی کی حرماں نصیبی نے ہر قدم پر اس کے امکانات
بھی پیدا کر دئے تھے۔ زمانے نے ستائے ہوئے اور دکھیا رے میر اگر خود میں
گرفتار ہو کر رہ جاتے تو کوئی تعجب کی بات نہیں تھی۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔
اور تمام باتوں کے باوجود ان کی وسعت نظر قائم رہی۔ انہوں نے خود سے
گذر کر اس غم کو دیکھا اور محسوس کیا جو معاشرے میں چاروں طرف پھیلا ہوا تھا۔

چمن میں نوحہ و زاری سے کس گل کا یہ ماتم ہے

جو تبسم ہے تو گریاں ہے جو بلب ہے تو نالاں ہے

ممکن ہے کہ آپ اس شعر سے سرسری طور پر گزر جائیں لیکن جس نوحہ و زاری کا
ذکر میر نے یہاں کیا ہے وہ مجھے صدیوں پر پھیلا ہوا معلوم ہوتا ہے اور تبسم
و بلب کے اشارے میں پوری انسانیت جلوہ گر نظر آتی ہے۔ ممکن ہے کہ آپ
اسے مبالغہ سمجھیں لیکن جو لوگ اس شعریا اس قسم کے دوسرے اشعار کا سیاہی
پس منظر یاد نہیں رکھتے وہ اکثر بہت گمراہ کن مطلب نکال لیتے ہیں اور اس تبسم
کے اشعار کو میر کی قنوطیت پر محمول کرتے ہیں۔

بات صرف یہیں تک نہیں ہے کہ میر نے اپنے فن کے پورے کمال کے
ساتھ آفاقی غم کی معصوری کی اہم بات یہ ہے کہ میر زندگی سے کبھی رایوس
نہیں ہوئے۔ اب رنج و درد و غم کا پہنچا ہے کام جاں تک
پر عوصلے سے شکوہ آیا نہیں زباں تک

کیونکہ انہیں ہر شام کی سحر پر یقین تھا۔

کیا شب ہوئی زمانے میں جو پھر ہوا نہ روز

کیا اسے شبِ فراق تجھی کو سحر نہیں

یہ یقین اس آدمی کا نہیں ہے جو زندگی کے آسان راستوں سے آیا ہو۔

آسان راستے میرے نصیب ہی میں نہ تھے۔ بلکہ اس شخص کا ہے جو زندگی کا

درد و کرب جھیل کر آیا ہے۔ میرے ایک پر آشوب زمانے کو کروٹیں بدلتے

دیکھا تھا۔ ایک مملکت کا انحطاط اور زوال دیکھا تھا۔ اپنے عزیزوں اور دوستوں

میں لوگوں کی تباہی دیکھی تھی۔ خود اپنی زندگی میں وہ دردناک روحانی بحران

سے گزرے تھے طرح طرح کی دلا زاریاں اور صعوبتیں جھیلی تھیں لیکن ان کی

امیدیں ہمیشہ انسان کے روشن مستقبل سے وابستہ رہیں۔

کس دن چمن میں یارب ہوگی صبا گل افشاں

کتنے شکستہ پرہم دیوار کے تلے ہیں

آج بھی ہم اس شعر پر وجد کرتے ہیں۔ وہ کون سا دن تھا میر جس کی راہ

دیکھ رہے تھے؟ جو خواب تیرے مستقبل کے بارے میں دیکھے تھے وہ پورے

نہیں ہوئے۔ وہ دن میر جس کے منتظر تھے ان کی زندگی میں نہیں آیا۔ وہ دن

چمن میں شاید اب تک نہیں آیا لیکن میر کی طرح ہم آج بھی منتظر ہیں اور میر

کی طرح ہزاروں لاکھوں انسان آج بھی مستقبل کے بارے میں خواب دیکھتے

ہیں۔ چمن میں بہاروں کے خواب، چمن میں صبا کی گل افشانی کے خواب۔

اس کے علاوہ کلیات میر میں کافی تعداد ایسے اشعار کی ہے جن سے

ان کی زندہ دلی کا پتہ چلتا ہے۔

دُشی مجھ کو کھڑے صاف بُرا کہتے ہیں

چپکے تم سنتے ہو بیٹھے اسے کیا کہتے ہیں

میں تو خواباں کو جانتا ہی ہوں
پر مجھے یہ بھی خوب جانے ہیں

تم چھڑتے ہو بزم میں مجھ کو تو ہنسی سے
پر مجھ پہ جو ہو جائے ہے پوچھو گھر جاتے

بات اپنے ڈھب کی کوئی کرے وہ آؤ کچھ کہوں
بیٹھا نمودن سامنے ہوں ہوں کر دں ہوں میں

اعل نمودن اپنے دیکھو ہو آدمی میں
پھر پوچھتے ہو ہنس کر مجھ بے نوا کی خواہش

یہ چھڑ دیکھ ہنس کے رُخ زرد پر سرے
کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

جاتا ہوں دن کو سنے تو کہتا ہے دن ہے میر
جب شب کو جائے تو کہے ہے کہ شب ہے اب

ظالم یہ کیا نکالی رفتار رفتہ رفتہ
اس چال پر چلے گی تلوار رفتہ رفتہ

میرا خیال ہے کہ جب داغ نے کلیاتِ شریعت کا پتہ
پر اپنی پسندیدگی کا نشان سرخ روشنائی سے رنگا ہوا

بہت ہے اشعار میں مزاح کی ہلکی سی چاشنی ہے۔ اردو غزن میں شاید یہ کوئی
 بہت نئی بات نہیں ہے لیکن جس فراخ دلی سے تمیر خود اپنے آپ پر ہنستے ہیں
 وہ صرف تمیر کا حصہ ہے۔ اگرچہ خوشاک ہیں جیسے پر کاہ
 اڑے ہیں میر جی لیکن ہوا میں

عشق کہتے ہیں جس پر یوں سے
 میر دما حب بھی کیا دوانے ہیں

پھر میر آج مسجد جامع کے تھے : ام
 دارا شراب دھوئے تھے کل جا نماز کا

کچھ سوچتا نہیں ہے مسرتی میں میر جی کو
 کرتے ہیں پوت گوئی پا کر شراب کیا کیا

پھرتے ہیں میر خواہ کوئی پوچھتا نہیں
 اس نا شقی یہ عزت سادارت کبھی گئی

یہ مضموعیت غالب یا بھی تھی اور شاید خود پر ہنسنے کی صلاحیت ہر
 اس شخص میں ہوتی ہے جس نے زندگی کی مشکلات کے سامنے سپر نہ ڈالی ہو
 اور میرا خیال ہے کہ تمیر نے زندگی کے شکست کا اعتراف کبھی نہیں کیا۔
 لیکن یہ خیال عام نہیں ہے۔ اس کے خلاف یہ کہا جاتا ہے کہ برکت زندگی
 اور دنیا کو جو تصور اپنی شاعری میں پیش کیا ہے وہ ہر محبت خوردہ ہے اور
 اس تصور کی تشکیل ایک زوال پذیر تمدن کے قدروں سے ہوتی ہے اسی لئے

انہوں نے زندگی سے فانی اور ناپائیدار ہونے کا ذکر بار بار کیا ہے اور اس دنیا کو کارواں سرمانا ہے جہاں ہمارا قیام وقتی اور غارضی ہے۔ اس سلسلہ میں اول تو یہ بات ہی بحث طلب اور متنازع ہے کہ قمر اشٹانی (decadent) شاعر تھے۔ اور یہ ایسا مجدد بحث ہے جو عیاں اکٹھا نہیں چاہتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس قسم کے خیالات کی ابتدا تیر کے تصوف سے ہوتی ہے اور جن لوگوں نے مسئلہ تصوف کو اچھی طرح اور مکمل طور پر نہیں سمجھا ہے وہ اکثر میر کی متصوفانہ شاعری سے غلط مطالب نکال لیتے ہیں۔ تصوف کے دو پہلو ہیں اردو شاعری میں ملتے ہیں۔ ایک تو فلسفہ وجودیت جس میں یہ مانا گیا ہے کہ خدا کی ذات عینا عالم ہے اور چھان رنگ واد کے ذریعے ذریعے آشکار ہے۔ دنیا کا ہر جزو ہمارے اسی الوہیت کی مظہر ہے جو اس عالم میں جاری و ساری ہے۔ اور ہر دید دینا ہستی کی کثرت میں وحدت کا جلوہ دکھاتی ہے۔ تصوف کا دوسرا پہلو فلسفہ شریعت یا فلاحیت ہے جس میں یہ مانا جاتا ہے کہ یہ وہ خانہ عالم اس الوہیت کا سایہ ہے جو اس دنیا کی تمام چیزوں کا سرچشمہ ہے۔ اور ہر جزو جس میں تمام چیزوں کا وجود ہے۔ تیر کی شاعری میں تصوف کے دونوں پہلوؤں کو ملاتا ہے۔ ان کے اس شعر

یہ دو ہی سوئیں ہیں یا متعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اُس یارِ خود نما کا

سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ تیر نے فلسفہ وجودیت اور فلسفہ شریعت میں کسی ایک کو ترجیح نہیں دی بلکہ انہیں ایک ہی حقیقت کے دو امکانات تصور کیا۔ تیر کے فلسفہ وجودیت سے کسی غلط نتیجہ پر پہنچ جانا ممکن نہیں ہے یعنی اگر جان بوجھ کر ہم کوئی غلط بات نہ کہنا چاہیں اور جب ہم اسے استعارہ پڑھتے ہیں:

اگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیا گیا

پہل سے ہیں شگفتہ کچھ مروت سے ہیں قد کش
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

آئیہ کسی ایسے نتیجہ پر نہیں پہنچتے جو ان اشعار سے حاصل نہیں ہوتا۔ لیکن
یہ فلسفہ اثباتیت ہیچ دریغ ہے اور اسے سمجھنے میں غلطی کے امکانات
ہیں اس لئے کہ جب ہم اس دنیا کو الوہیت کا سایہ مان لیں تو موجودات عالم
راہبیت بادی خوا کہ کی رہ جاتی ہے جو محدود ہے اور جس کا وجود خیر و انحراف ہے
کیونکہ لا محدود اور ابدی تو صرف وہ اکائی یا وحدت ہے جس کا سایہ یہ عالم
ہے اس لئے موجودات عالم عارضی اور فنا ہونے والے ہیں۔

اس موح خیز دیر میں تو ہے جناب سا

آنکھیں کھلیں تری تو یہ عالم ہے خواب سا

ان معنوں میں انسان بھی فانی اور مجبور ہے۔

یاتے ہیں اپنے حال میں مجبور سب کو ہم

کہنے کو اختیار ہے پر اختیار کیا

یہاں اور دوسری جگہوں پر جہاں میر نے انسان کی مجبوری کا ذکر کیا ہے
وہ فلسفیانہ اور متصوفانہ ہے اور جس بات کا شکوہ ہے وہ انسان کے محدود
اور فانی ہونے کا ہے۔ اس مجبوری کو عام معنوں میں سمجھ لینا میر کے ساتھ
بڑی نا انصافی ہے۔

دوسرے یہ کہ فلسفہ اشراقیت میں انسان کا رتبہ بہت بلند مانا گیا ہے کیونکہ
موجودات عالم میں انسان ہی صفت ایسا ہے جو الوہیت کا ادراک کر سکے۔
تیز گو بھی انسان کی عظمت کا احساس تھا جس کا اظہار ان کی شاعری میں
برابر ملتا ہے۔

مرت سہل ہیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں

تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

آدمِ خاک سے عسالم کو جلا ہے ورنہ

آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا

ہیں مشت خاک لیکن جو کچھ ہیں میرِ ہم ہیں

مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

انسان کا مرتبہ اس لئے بھی بلند ہے کہ اس میں اور الوہیت میں بعض

خصوصیات مشترک ہیں مثلاً انسان کا تخیل جس سے وہ ماورائے عالم کا ادراک

کر سکے یا حسن سے متاثر ہونے کی صلاحیت یا جذبہ عشق جس کی مدد سے وہ

خود کی تکمیل کر سکے۔ یہ وہ تمام خصوصیات ہیں جو انسان کو دیگر موجودات عالم

سے متمیز کرتی ہیں اور جو اس کی عظمت کی دلیل ہیں۔ میر نے صرف انسان

کی عظمت کا ذکر ہی بار بار نہیں کیا ہے۔ ان کی شاعری میں حسن اور عشق کے

بھی کئی پہلو ہیں۔ حسن عام معنوں کے علاوہ اس لافانی حسن کا۔ دی ظہور ہے

جسے ہم خدا کہتے ہیں۔ اسی طرح ان کی شاعری میں عشق عام معنوں میں عشق

اور عشق کا ہے۔ وہ عشق اس یارِ طردار کا بھی ہے جو

گہ گل ہے گاہ رنگ گہے باغ کی ہے بو

آتا نہیں نظر وہ طرح دار اک طرح

اور سب سے زیادہ اہم معنوں میں عشق خود وہ وحدت یا قوت ہے جس کی

کار فرمائی ذرہ ذرہ سے آشکارا ہے۔

ظاہر و باطن، اول و آخر، یائیں بالاء عشق ہے سب

نور و ظلمت، معنی و صورت سب کچھ آپ ہی ہے عشق

موج زنی ہے میرِ فلک تک ہر لمحہ ہے طوفاںِ زرا

سرتاسر ہے کلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

یا

خوشی ہی عشق ہے جہاں دیکھو

سارے عالم میں پھر رہا ہے عشق

ظاہر ہے کہ جس نے انسان اور عشق کا یہ بلند تصور اپنی شاعری میں پیش کیا ہو، اس تیسرے بارے میں جب یہ کہا جائے کہ وہ زندگی یا انسان کے اظہار سے بالکل ہیں، تو یہ ایک ایسی بات ہے جو کم از کم میری سمجھ میں نہیں آتی۔
 وقتی خم یا کسی منفرد بالائی تجربہ سے تیسرے فلسفہ زندگی کا آئینہ نہیں کیا جاسکتا۔
 اس کا آئینہ اس سمیت سے ہوتا ہے جس کی طرف تیسرے شاعری اشارہ کرتا ہے اور جس سمیت تیسرے شاعری اشارہ کرتی ہے وہ روشن اور تابناک ہے۔

سودا کی طنز یہ شاعری

سودا کے ۷۱ مقالے کو ان کی طنز نگاری تک محدود کر دینا ان کے شاعرانہ جوہر اور ان کی فطری نہایت اور طباعی کے ساتھ بڑی نا انصافی ہے۔ وہ اچھے مرثیہ گوینہ بھی لیکن قصیدہ گوئی میں وہ بالکمال اور مسلم الثبوت استاد مانے جاتے تھے۔ مصحفی نے سودا کے بارے میں لکھا تھا "لغاش اول نظم قصیدہ در زبان ینتہ دوست۔ سہالا ہر کہ گوید پیر و در تبعش خواہ بود" آج بھی اچب خواہ نخواستہ کی مدح سرائی کو ہم صحت مند فہمی مشق نہیں سمجھتے اور تصدیق کو ہم نے صنعت شاعری سے تقریباً خارج کر دیا ہے، سودا کے کے قصائد کی قادر الکلامی اور خیال آفرینی پر ہمیں حیرت ہوتی ہے۔ سی طرح غزل میں بھی سودا نے جو امتیاز حاصل کیا ہے وہ نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ فارسی شعرا سے متاثر ہو کر انہوں نے مسد غلاخ زینوں میں طبع آزمائی کی اور ان کی اندر غزلیں فارسی اور عربی ترکیبوں سے بدجھل ہیں لیکن سبب ہم جستہ جستہ ان کی یہ غزلوں تک پہنچتے ہیں جس میں ان کا خصوص طرز بیان اور رنگ نبوت غالب ہے تو ہمیں سودا کے شاعرانہ عظمت کا ادب مل جاتا ہے۔

نیم ہے ترے کوپے میں اور صبا بھی ہے ہماری خاک سے دیکھو تو کچھ رہا بھی ہے
ستم روا ہے اسیر و پایاں قدر صیاد چمن چمن کہیں بلبل کی اب نوا بھی ہے
سمجھ کے رکھو قدم قارہ دشت پر گھنوں کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے
بائیں ہاتھ میرا خیاں ہے کہ طنز سودا کے مزاج کی نمایاں خصوصیت تھی

اور شاید یہی وجہ ہے کہ ہر صنف شاعری کو انھوں نے طنز کا ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ اردو میں طنز نگاری کا کوئی مخصوص یا موسوم ذریعہ اظہار نہیں ہے اور طنز نگار کو اس کی آزادی ہے کہ وہ کسی بھی ذریعہ میں اس کو استعمال کر سکے۔ انگریزی میں اس قسم کی آزادی نہیں ہے اور Heroic Couplet طنز نگاری کے لئے مخصوص ہے لیکن انگریزی ادب میں بھی اس کی مثالیں ہیں جب طنز نگار نے اپنے لئے نئی راہیں نکالی ہیں۔ لارڈ بائرن نے 'ڈوان جوان' میں Heroic Couplet استعمال نہیں کیا بلکہ ایسے ذریعہ بیان کو اپنا یا ہے جو انگریزی سے زیادہ اطلاوی ہے میرا خیال ہے کہ سودا کا فطری رجحان بھی طنز کی طرف تھا اور ان کی شوخ اور شکستہ طبیعت غزل، قصیدہ، مثنوی، قطعہ، رباعی، مثلث، پنجس، مسدس، ترجیع بند وغیرہ میں یکساں طور سے پھوٹا پڑتی ہے۔ لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ سودا محض طنز نگار نہیں ہیں تو یہ بات ایک طرح سے دوا کی شاعرانہ غفلت کی توجیہ میں کہی جاتی ہے کیونکہ طنز کو ادبی تخلیق میں کمتر جگہ دی جاتی ہے۔ بڑے بڑے طنز نگار کو ہم بالعموم دوسرے درجے کا شاعر مانتے ہیں۔ یہ تو خود آرٹلڈ کا خیال تھا کہ طنز یہ شاعری is conceived in wit where as great poetry is conceived in the soul: اور ٹرنٹ نے غلباً خود اپنی شاعری کی تائید میں لکھا تھا کیونکہ ان کی بہترین شاعری وائٹورین عہد کی روحانی کش مکش کی آئینہ واس ہے لیکن یہ بیان بہت مبہم ہے۔ شاید خود آرٹلڈ کے ذہن میں یہ بات صاف نہیں تھی۔ اگر گھنٹہ تان کر اس کے معنی یہ لئے جائیں کہ طنز یہ شاعری عقلی ہوتی ہے جب کہ عظیم شاعری کو عقلی ہونا چاہئے تو کچھ مطالب سمجھ میں آتا ہے یعنی یہ کہ عقل حقائق میں محدود ہو کر رہ جاتی ہے لیکن عقل حقائق (Actuality) سے زیادہ ان حقائق کے امکانات کا ادراک کرتا ہے اس لئے عقلی شاعری امر واقع Matter of Fact

ہوتی ہے جس میں زندگی کی کوئی امنگ اور حوصلہ نہیں ہوتا۔ چونکہ انھیں عقل کے مقابلے میں وسیع اور متنوع ہوتا ہے اس لئے تخلیقی شاعری جامع اور انسان کی بلند ترین امثلوں کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اس میں انسان کی درجائی کشمکش کی عکاسی اور اس کے جدوجہد کی نشان دہی ہوتی ہے جس سے ہمارے خیالات و تصورات کی بہت مستقیم ہوتی ہے اور یہی بصیرت اور روشنی حاصل ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ تخلیق کی تحریک شدید فضا سے دو ذرات دو ذرات کی ششیں سے پیدا کسی ادوار سے یا کسی عہد سے اس کی یہاں بحث نہیں ہوتی ہے جس، اپنی تخلیق کی محرک اثرات ہو وہ ہیں قدرت کا امن ہمارے پاس ہے۔ اس میں اس کی رسالت نہیں ہوتی کہ وہ ہمارے صالح جذبات و احساسات کو متاثر کرے۔ ایسی شاعری نہیں زندگی کی ان اعلیٰ قدروں سے روشناس نہیں کراتی جن کا اظہار خداداد کے وجود کا سب سے اہم جواز ہے۔ اسی لئے شاید طنز نگار کا کوئی مبرور غلط فہ زندگی نہیں ہوتا۔ انسانی زندگی کے وہ پہلو اس کی نغزوں کے سامنے نہیں ہوتے جن سے ہم میں زندہ رہنے اور جدوجہد کرنے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کی نظر ہمیشہ چیز کے تاریک پہلو پر پڑتی ہے اور صرف منفی قدروں کی متلاشی رہتی ہے اس لئے طنزیہ ادب میں شخصیت، سماج یا تمدن کی ایسی تصویریں ہوتی ہیں جو اذہوری اور محدود ہوتی ہیں کیونکہ وہ تصویر کا صرف ایک رخ پیش کرتی ہیں اس کے علاوہ کسی زواں پذیر تمدن یا کسی گاڑے ہوئے سماج کو پرکھنے کے لئے طنز نگار کو ایک کسوٹی کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کسوٹی کی تشکیل بالعموم ان عقاید اور قدروں سے ہوتی ہے جو مانے ہوئے ہیں۔ یہ اکثر وہی قدروں میں ہوتی ہیں جو تمدن یا سماج کے انحطاط کا باعث بنتی ہیں۔ انی ہوتی قدروں کو تبدیل کر دینے کا مطلب یہ ہے کہ طنز نگار میں زندگی کی نئی

قدروں کا تجسس پیدا نہیں ہوتا۔ بن قدروں کو وہ کسوٹی مانتا ہے ان میں زندگی کی توانائی نہیں ہوتی اور بدلتے ہوئے سماج اور انسانی زندگی میں وہ بہت جلد فرسودہ ہو جاتی ہیں۔ اس سلسلے میں اکبر الہ آبادی اچھی مثال ہیں۔

طنز کو ادب میں کمتر تہنگہ دینے کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہے کہ ہمارے معاشرے میں عیب جوئی کو اخلاقاً بُرا سمجھا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جو دوسروں کے عیب پر پردہ ڈالتا ہے خدا اس کے عیب کی پردہ پوشی کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ مذہباً ہمارا اعتقاد یہ نہ ہو لیکن جو ہر بات میں مین میخ نکالتے ہیں اور سر پھوٹی بڑی پتیز پر نکتہ چینی یا ہر اچھے بُرے پر عن طعن کرتے ہیں انہیں ہم اچھا نہیں سمجھتے کیونکہ یا تو ایسے لوگوں کے ذہنی نشوونما میں کوئی خامی رہ جاتی ہے یا پھر یہ لوگ کسی نفسیاتی مرض کا شکار ہوتے ہیں۔ اس لئے طنزیہ شاعری یا ادب کے خلاف ہمارا رد عمل بعض اوقات وہی ہوتا ہے جو کسی حرب زبان عیب جو کے خلاف ہوتا ہے۔ اور طنز نگار کو ہم ایک قسم کا چغل خور سمجھتے ہیں جس کی اخلاقی پستی پر ہمیں کوئی شبہ نہیں ہوتا۔

اس سلسلے میں جو بات سب سے زیادہ پیچیدہ ہے وہ یہ کہ نفرت بعض اوقات قابل قدر جذبہ بھی ہو سکتا ہے۔ ایسے سماج سے نفرت کرنا جس کی بنیاد ظلم و نا انصافی پر ہو بالکل قدرتی بات ہے اور اس قسم کی نفرت ہماری ذہنی راستبازی اور اخلاقی بلندی کی دلیل ہے اگر ایسا نہ ہو تو اچھے بُرے اور حرام حلال کی تمیز اٹھ جائے۔ اپنی سلاحتوں اور قوتوں کو سخت مندر کھنے کے لئے یہ ناگزیر ہے کہ ہم اچھے بُرے میں تمیز قائم رکھیں۔ اچھی چیزوں سے محبت اور بُری چیزوں سے نفرت کرتے ہیں۔ اس قسم کی نفرت سے پیدا ہونے والے طنز کا ادب میں کیا درجہ ہے؟ ایسا طنز اعلیٰ ادب ہو یا نہ ہو لیکن اعلیٰ طنز ضرور ہے اور دراصل اسی بات سے اعلیٰ اور ادنیٰ طنز کی حد بندی ہوتی ہے

جو طنز نگار اپنی کوتاہ اندیشی، سلیبی تہی مایہی یا قدامت پرستی کی وجہ سے زندگی کی عمدہ باتوں یا انسان کے قابل قدر بارز خصوصیات پر حقارت سے ہنستے ہیں۔ وہ خود اپنا مرضی کہہ اُڑاتا ہے اور اُسے ہم بڑے طنز نگار کی نہایت میں شامل نہیں کر سکتے اس کے بغیر جس بے طنز نگار کسی کھوکھلے معاشرے کو بے نقاب کرتا ہے یا سماج کے اُن خیوب کی پردہ دری کرتا ہے جن پر صاحب اقتدار حضرات نے مکر و فریب کا پردہ ڈال رکھا ہے تو اس کی طنز نگاری انسان خیالات میں اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ سودا کی بیشتر طنزیہ شاعری اسی قسم کی ہے۔

(۲)

سودا نے اپنی طنزیہ شاعری میں جس کماں اور ہمارت سے اپنے زمانے کی سیاسی اور معاشی ابتری کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے سودا کی زندگی کا زمانہ (۱۶۹۵ء تا ۱۷۸۴ء) ہندوستان کی تاریخ کا بڑا اشوس ناک اور عبرت انگیز زمانہ تھا۔ اورنگ زیب کے انتقال (۱۷۰۷ء) کے فوراً بعد ہی ملک میں سیاسی انتشار پھیلنے لگا تھا۔ اورنگ زیب کے بڑے لڑکے معظّم اپنے دو ہونہار بھائیوں اعظم اور کام بخش کو قتل کر کے بہادر شاہ کے لقب سے تخت نشین ہوئے۔ پانچ سال بعد اُن کے انتقال پر ان کے لڑکوں میں بڑی خونریزی کے بعد جہاندار شاہ نے بادشاہت سنبھالی اور سال بھر کے اندر ہی اندر اپنے بھتیجے فرخ سیر کو قتل کر دئے گئے۔ فرخ سیر کی زانیہ سے فائدہ اٹھاتے ہوئے برادران (عبداللہ اور عین علی) نے زور پکڑا۔ فرخ سیر کو قتل کر کے انھوں نے مسات پہنے میں چار بادشاہوں کی تاج پوشی کی اور پانچ تخت دہلی درباری سازشوں کا اگھاڑہ بن گیا۔ بالآخر محمد شاہ تخت نشین ہوئے جنھوں نے دھوکے سے سید برادران کا خاتمہ کیا لیکن ان کے زمانے میں مسکوں، روپیوں اور مرہٹوں کی بغاوتیں، شریعت چوگنی اور نادار شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں اور قتل و غارت نے مہم طغیان کی رہی تھی۔ یا دو

کو بلا دیا۔ اس کے بعد احمد شاہ، عالمگیر شاہی، شاہ عالم اور اکبر شاہ تائی دہلی کے تحت پراسائے کی طرح آئے اور گئے۔ ان میں اس کی صلاحیت فنی کہ حکومت کی باگ سنبھال سکیں اور نہ اس ہنگامہ خیز زمانے نے ان کو اس کا موقع دیا کہ وہ سلطنت مغلیہ کے بکھرے ہوئے شیرانے کو یکجا کر سکیں۔

اس مختصر تاریخی خاکے سے سودا کے پُر آشوب زمانے کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی حکمت میں خصوصاً گوارنا اہل اور بہالوار بادشاہوں کی حکمرانی میں درباری مسازشوں نے ہمیشہ فروغ پایا ہے۔ سید برادران، صفدر جنگ، ذوالفقار جنگ، رفعت الدولہ، نیروز جنگ، عماد الملک وغیرہ اس خونخوار سے کے وہ گردار ہیں جو اپنے اپنے کہیں گاہوں میں اپنے حریفوں کی تاک میں چھپے ہوئے نظر آتے ہیں۔ موقع پاتے ہیں تو اپنے حریفوں کا پانسہ پلٹ دیتے ہیں۔ خود ترغے میں آجائیں تو ردپوش ہو جاتے ہیں۔ دربار میں سیاحتی اور مذہبی قرۃ بند کی گرتے ہیں اور ایک دوسرے کے خلاف شطرنج کی سی چالیں چلتے ہیں اور اس طرح جو کچھ ذہانت ان لوگوں کے حصے میں آئی گئی وہ انہیں سازشوں اور پیرو بازوں کی نذر ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے زمانے میں جب بادشاہ اندام را اپنی اپنی پگڑی منہانے میں لگے ہوئے تھے تو ملک کا انتظام کو انہیں کیا تھا۔ صوبے خود مختار ہو گئے تھے اور ہر جگہ عوام کے لوٹ و کھسوٹ کا بازار گرم تھا۔ تادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حضور میں نذر گزارنے کے لئے دو آہ اور دو سیل گھنٹہ سے دولت سمیٹ کر لے جاتی تھی۔ کسان اور دستکار آئے دن کے تادان اور فاضل وصولی سے افلاس و ناداری کی تصویریں گئے تھے۔ اسی سیاسی اثری اور معاشی زبوں حالی کو سودا نے "قصیدہ شہر آشوب" اور "مخمس شہر آشوب" میں بے نقاب کیا ہے۔ یہ دو فنیں سودا کے معاشرتی اور سیاسی طنز کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔

ان نظموں سے اس زمانے کی جو تصویر مرتب ہوتی ہے اس سے اندازہ ہوتا

ہے کہ سودا کی نظر اپنے گرد و پیش پر کتنی گہری ہوتی اور زندگی کا کوئی شعبہ
 بنیاد پر ہی ایسا ہوتا ہے کہ انھوں نے غور سے نہ دیکھا ہو۔ ملازمین کو چھتیاں ہانپنے
 تک تنخواہ نہیں ملتی اور وہ حکومت کے عہدہ داروں کی پالیسیوں کے پیچھے دوڑتے
 ہوئے نظر آتے ہیں سودا گروں کی بکری نہیں ہوتی اور حکام اس طرح دام چکاتے
 ہیں جیسے چوری کا مال خرید رہے ہوں اور پب مول توں ہو چکا ہے تو عامل کے
 پاس نہ روپیہ نکلتا ہے اور نہ جنس ہی واپس ہوتی ہے کھیتی کرتے والوں کو صرف
 قدرتی پانی کا سہرا ہے اور قحط اور قحطی کے خوف اور وسوسے سے روح خشک
 ہوتی رہتی ہے۔ خزان و خزانین کی وکالت کرنے والوں سے یہ امید کی جاتی ہے کہ

ہر گھر میں وہ چاہے کہ میں خوارہ سا چھوٹوں
 ہر بات پلٹتا ہی رہے صبح سے تا شام
 تیرے غرض پیسے اور اکرہوار و پوش
 جس رقت نہ نایہ دیں آواز بدل کر
 شاعر اپنے آقا کو خوش رکھنے کے لئے موقع بے موقع قلمو تارین اور مریہ لکھتے ہیں۔
 حوائی کرنے والے شہوی خواں ہونے پر دو روپے تنخواہ ایک کاسہ دان بدس اور
 جو کی دو نان پاتے ہیں۔ اور اس پر طرہ یہ کہ

دان کو تو بیچارہ بڑھایا کر رہے ایسے
 شب خیزی لکھ گھر کا اگر ہندسہ دان ہے
 کما تب فی ثلک سو بیت لکھتے کے لئے محتاج ہیں میر علی جوگ میں بیٹھے ہوئے
 دھڑی کوکتا بہت اور دھیلے کو قبالہ لکھتے ہیں پھر بھی گذراتات مشکل ہے۔

گمنام شہر آشوب بھی اسی معاشی اہلی کی نقاشی ہے جو کمزور شخصی حکومت
 کا نازی نتیجہ تھی۔ لیکن قصیدہ شہر آشوب "سے زیادہ اس میں امراء اور فوج کی
 تباہی کا چرچا ہے۔ ان امراء کی شان اب عربی باجے پر موقوف ہے اور ان کی
 تمام تر توجہ تحفہ خرچ پر رہتی ہے۔ ان کی امارت کے نشان اب دو مورچیل
 ایک کا تہی سمور رہ گئے ہیں۔ یہ لوگ نہ سچ کی رسم سے واقف ہیں اور نہ جنگ کے

دستور سے آشنا ہیں۔ نیرنگی نہ نہ سے خائف ہو کر یہ خانہ نشین ہو گئے ہیں۔ اور اگر دوران گفتگو میں تونی غلامی سے ذکر سلطنت لے آئے تو یہ نہ یہیہ نہ فرماتے ہیں۔ "خدا کے واسطے بھائی کچھ اور باتیں بول۔ آگے چل کر سودا جب دلی لے آجڑے کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا طنز سوز و گداز کی سرحدیں چھو لیتا ہے۔ لہذا تو موثر اور ہمایاب ہونے کے لئے یہ ضروری ہے کہ طنز نگار اپنے موضوع سے گہری ہمدردی رکھتا ہو۔ سودا کے سیاسی اور معاشرتی طنزیں تکثیر کا پہلو نظر نہیں آتا۔ یہ قوم اور سلطنت غلیبہ کے آخری تاجداروں کے عہد کے غیوب کو بے نقاب کرتے ہیں لیکن ان کا لہجہ تلخ نہیں ہوتا۔ ان کے طنز میں اکثر ایسے مقام ہیں جو ان کی درد مند طبیعت کا پتہ دیتے ہیں اور وہ ان کے طنز کی بے بدنی خیر اور موثر کر دیتے ہیں۔

یہ بارے لکھنا اس کی نظر نہیں معلوم نہ جانے کن نے رکھیاں قدم وہ کون تھا شہم
 یہاں تھے سرور و مستور وہاں آئے ہے قوم چاہے زراغ و زغن سے اب میں گن میں دھوم
 گلوں کے ساتھ یہاں ملیں کریں گیں کلول

سلطنت منہ کے زوال کے زمانے میں قوت بٹی تباہ حالی تھی۔ فوج کو چاق و چوبند رکھنے کے لئے خوراک اور خواہ کا مسئلہ بہت اہم ہے اور اس کے حصول نہ ہونے پر جو بددلی پیدا ہو سکتی ہے اس کا خوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ سپاہیوں کے ساتھ ساتھ شہر خانے، اعمام، اور فیل خانے کی بھی بلیڈ گئی۔

اور اب جو نہ علم میں آتا کہ فیل خاں ہے جو جتنی اندھی ہے اُس میں تو ہاتھی کا نا ہے
 دشواریاں دے کاراں کا نے نکلا ہے ہر ایک بھوک سے سوئے عدم روا نہ ہے
 اٹھ حالات کا لانا ہی نتیجہ یہ تھا کہ سپاہی یا تو اپنا پیشہ چھوڑ بیٹھا گئے تھے یا اگر رہ گئے تھے تو دہریہ ناکارہ لوگ جن کا کہیں اور ٹھکانہ نہ تھا۔

پڑے جو کام انھیں تب نکلے کھائی سے رکھیں وہ فوج جو مولیٰ پھرے لڑائی سے
 پیادے ہیں سر ڈریں سر منڈاتے لائی سے سوار گر پڑیں سوتے ہیں چار پائی سے

یہ فوج ایسے گھوڑوں پر سوار تھی کہ

کسو کی ٹوٹی ہے ٹٹری کسو کا جھڑ گیا کان

طویلہ اس کو کہوں یا میں پنج پیر کا کھان

مرہٹوں کے حملے کے وقت نہ تو ایسا گھوڑا میدان میں ٹھہر سکتا تھا اور نہ وہ فوج ہی مقابلے کی تاب لاسکتی تھی جو ایسے گھوڑوں پر سوار تھی۔ انجام کار یہ ہوا کہ یہ فوج ایسے گھوڑوں کو اپنے بغل میں دب کر بھاگ کھڑی ہوئی اور اپنے آقاے نامدار کی مملکت کو دشمنوں کے رحم و کرم پر چھوڑ گئی۔

سیاسی اور سماجی طنز میں "قصیدہ شہر آشوب" اور "نیمس شہر آشوب" کے علاوہ "قصیدہ درہجو اسب المسمی" تضحیک روزگار نسبتاً زیادہ مشہور ہے اور سودا کی ظرافت اور بذلہ گنجی کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم میں ایک گھوڑے کی تہوں کے پردے میں ایک پورے معاشرے خصوصاً فوجی بد نظمی کا مضمحلہ اڑایا گیا ہے۔ دراصل یہ گھوڑا پوری قوم کی فاقہ سستی اور ناداری کا سنبل ہے لیکن اس نظم میں طنز کی تیزی کی بجائے مزاح کی چاشنی ہے اور غالباً یہی وجہ ہے کہ یہ نظم سودا کے زمانے اور اس کے بعد بھی زیادہ مقبول ہوئی۔ چاکر اس گھوڑے کی رفتار کے بیان میں سودا کی ظرافت پورے شباب پر ہے۔

آگے سے تو بڑھ اُسے دکھلائے تھا سسئیس پیچھے نقیب ہانکے تھا لاکٹی سے مار مار
پہلے اسے لگا لڑتے ہووے یہ رواں یاد باد بان یا نہ دم پان کے ددا اختیار

ملک کی سیاسی اور معاشی اخطا ط کے زمانے میں آئین اور ضابطے کا بگاڑ بیان دینی ہے اور اس لیے ہی زمانے میں سماج کی تخریب پسند قوتیں ابھرتی ہیں سودا کے زمانے میں چور بازار دے موٹے ہیں جن کھنڈوں میں کروڑوں کا وارا نیار کرنے والے باپڑہ نہ تھے جو ملک کی اقتصادیات کو تہہ بالا کر دیئے۔ یہ مصیبت تو بیسویں صدی میں ہم لوگوں کے جیسے میں آئی ہے لیکن سودا کے زمانے میں بھی اقتصادی عدم تحفظ اور بد امنی کی م کافی اور اس بد امنی کی تصویر سودا کے

مختلف ترادیس سے "شیری قوالا دھان"، "پیرہ"، "قطرہ دربار اودھ کے ایک
 عامل"، "قطرہ بادشاہ اور وزیر میں پیش کی ہے
 بعض وقت اس آئینہ میں انھوں نے اس زمانے کے ماحول
 کا پتہ پیش کر دیا ہے۔

اب جہاں دیکھو وہاں جھگڑا ہے
 چونکہ ٹنگ ہے اور اچکا ہے
 اکثر مبالغے سے کام لے کر ۵۰ اس موضوع پر خیال آرائی کرتے ہیں۔
 کہتے آہٹ سے ان کی بھونکیں ہیں مدد سے خواب دم سے چونکیں ہیں

آنکھ تو کس بشر کی لگ ہے پتروں کے در سے فتنہ بھاگ رہے

کیا یہ پیرہ ہے کہ ہمارا ہاں پہرے میں
 بے خطا پیرہنے نے تا یہ جواں پہرے میں

دش کیا عین ہیں آدے کہاں ہوش کا بار
 کچھ آویں تو پڑیں وہم و گماں پہرے میں

(۳۳)

سوداگنہ صرف سیاسی اور معاشی ابتری ہی کو طنز کا نشانہ نہیں بنایا
 ہے بلکہ معاشرے کے ان عیوب کا بھی مذاق اڑایا ہے جن کا کسی نہ کسی شکل
 میں اب تک وجود باقی ہے۔ "مثنوی لکڑی باز"، "مثنوی شیخ"، "مثنوی صفت اللہ
 کی کدہ رانی"، "مثنوی فیضو جیمک"، "مثنوی در تجو میر ضاحک"، "مثنوی در ہجو
 امیر دولت مند خیل"، "سوداگنی خالص معاشرتی" (Social Satire)
 ہیں جس میں آخری مثنوی خاص طور سے قابل ذکر ہے۔ مدام استحکام اور
 غیر معمولی سیاسی کثیرات کے زمانے میں جب ذاتی قابلیت اور دربار کے

رسوخ سے کام نہ نکلتا ہو تو ایک صورت یہ ہی ہوتی ہے کہ دولت اکٹھا کر کے
 اثرائتہ حاصل کیا جائے اور دولت جمع کرنے کی بھوس بعض اوقات ایک
 لاعلاج مرض کی طرح لاحق ہو جاتی ہے۔ غیر معمولی سیاسی شدید بھڑ
 معاشرتی نا انصافی یا غیر محفوظ مستقبل سے انسان مجبور ہوتا ہے کہ وہ
 اپنی آمدنی کا کچھ حصہ ان دنوں کے لئے بچا رکھے جب نا کہانی موت بیماری
 یا بے روزگاری سے نجات دلانے کا کوئی اور سہارا نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تو
 ہولی کفایت شعاری کی بات اور جس طرح خود داری اور غور میں بہت کم
 فرق ہے، اسی طرح کفایت شعاری کو بخل اور خود داری کو غور تک پہنچنے میں
 زیادہ دیر نہیں لگتی اور ممکن ہے اسی راستے بخل ہمارے معاشرے میں داخل
 ہوئی ہو بخیل ہمیشہ سے دوسروں کے لئے باعث تفریح رہا ہے اور ہمارے
 لوگ گیتوں اور لوک کتھاؤں میں بخیلوں کا بہت دلچسپ خاکہ ملتا ہے۔ مولیر کا
 The Miser، بالزک کا Eugene Grandet اور شکسپیر کا
 The Merchant of Venice بخیلوں کی زندگی کے
 شہرہ آفاق مرقعے ہیں۔

سودا گرانے جس نئی شعور اور فنی چابکدستی سے "مثنوی در ہجو امرو دولت مند
 بخیل" میں ایک معمولی واقعے کی آڑ لے کر بخیلوں کی زندگی کا خاکہ اڑایا ہے
 وہ سودا کی طنزیہ شاعری میں اپنی مثال آپ ہے۔ طنز و مزاح کے جو نازک
 اور لطیف پہلو اس مثنوی میں ہیں ان پر تنقید احاطہ نہیں کر سکتی۔ واقعہ جو بیان
 کیا گیا ہے صرف اتنا ہے کہ ایک صاحب اپنے بخیل دوست کے ہاں جاتے
 ہیں اور اتفاق سے بارش ہوئے لگتی ہے اور ان کا اپنے گھر لوٹنا مشکل
 ہو جاتا ہے اور اس معمولی واقعے کے اندر سودا گرانہ انتہائی زندہ دلی سے اپنے
 طنز کا تانا بان تیار کرتے ہیں اور اپنے بیان کی شگفتگی سے اس میں ہل بولے
 بناتے ہیں۔ ان کی شگفتہ بیانی کی مثال مثنوی کے ہر شعر سے دی جا سکتی ہے

اور ان کے بیشتر اشعار اپنی طرافت کے باوجود حقیقت پر مبنی ہیں مثلاً جب
تخیل یہاں سے پوچھتا ہے :

کچھ ہوا پر کھلی تم رکھو ہو نگاہ گھونگری شو کچھ بھی ہے ہمراہ
جواب نفی میں ملنے پر جب وہ کہتا ہے :

پھر لگا کہنے یہ بھی اپنے نصیب آوے مدت کے بعد اپنا حبیب
اور منہر آسماں یہ پر سادے بھیکتا اپنے گھر کو وہ جادے
ہماں کا یہ کہنا کہ اگر باد نہ کھلے تو وہ رات وہیں قیام کریں گے تیر کی طرح
اپنے نشانے پر لگتا ہے اور

سُنتے ہی اس کے یوں ہوا مضطر اپنے بیگانے کی رہی نہ خبر
جس کے ہنسنے کی طرف کرے مٹا نگاہ یہی کہتا تھا اُس سے بھر کے آہ
کیوں میاں اب اس قدر چھایا حرف رہنے کا در میاں آیا

کبھی کہتا تھا یار و تیل جلاؤ کبھی کہتا تھا شیخ ڈونڈو بناؤ
گاہ بولے تھا ہو جو ہر پید کیسی ہو جائے اپنے گھر میں عید
طنز نگاری میں اکثر مبالغہ کا کام لیا جاتا ہے۔ ایک طریقہ تو یہ ہے
کہ طنز کے موضوع کے عیوب بڑھا چڑھا کر بیان کئے جائیں تاکہ اُن عیوب کو
نظر انداز کرنا مشکل ہو جائے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ موضوع سخن کو اس قدر
بلند کیا جائے کہ وہ مضحکہ خیز معلوم ہونے لگے۔ دوسرے طریقے میں مضحک و زمیمہ
(Mock Heroic) نظم بھی شامل ہے۔ ڈرائیڈن نے دونوں خاص کر
دوسرے طریقے کا استعمال زیادہ کیا ہے۔ پوپ نے بھی دونوں طریقوں کا
یکساں طور پر استعمال کیا ہے۔ سودا زیادہ تر پہلے طریقے کا استعمال کرتے
ہیں لیکن ان کے مبالغے اتنا یقین دلانے والے ہیں کہ ان کی دلکشی میں کمی نہیں
ہوتی۔ مبالغہ میں اس کا اندیشہ رہتا ہے کہ بیان کی جانے والی چیز اور

حقیقت میں کوئی مشابہت باقی نہ رہے اور وہ اس قدر عجیب و غریب ہو جائے کہ اس میں پڑھنے والے کو کوئی دلچسپی نہ ہو۔ سودا کے مبالغہ آمیز بیان میں کبھی یہ نقص پیدا نہیں ہوتا۔ ان کے بیان کا واقعاتی تسلسل، مشابہت اور معقولیت کبھی کمزور نہیں پڑتی اور یہی وجہ ہے کہ ان کا طنز ہمیشہ کامیاب رہتا ہے۔ مثال کے طور پر بخیل کے باورچی خانے کا ذکر سوداگری کی صورت میں کرتے ہیں۔ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اس کے باورچی خانے میں کبھی آگ نہیں جلتی اور اگر کبھی جل جائے تو:

ببس کہ مطبخ میں سردی رہتی ہے	ناک باورچیوں کی بہتی ہے
اُن کے مطبخ سے دودا اُٹھے اگر	سقے دھوئے ہیں شکلیں بھر
لگے ہے سینے کوئی اُٹھ کے ازاں	کوئی دکھا دے ہے کھول کر قراں
ڈالے ہے کوئی چھپرا پنے کاٹ	کوئی پھرے سرد صرے کھٹولا کھاٹ
یاں پکانا ہے خانہ خالہ	خلق ہو جاوے ہے تہ و بالا

اسی طرح وہ واقعات بھی بہت دلچسپ ہیں جو بخیل کے باپ دادا سے منسوب ہیں۔ مثلاً ان کے والد کے ملازمین گھر گھر سے روٹی کے ٹکڑے مانگ کر لاتے تھے اور ان میں سے:

اچھے چُن چُن کے آپ کھاتے تھے
بُرے شیخوہ میں لگاتے تھے

یا مثلاً ایک واقعہ وہ اپنے دادا کا سناتے ہیں کہ انھوں نے ایک دوست کی شرکت میں کھڑی پکائی اور جب دونوں کھانے لگے :
اون نے اک دو لئے نوالے بُرے جد مرحوم دو ہیں ہو کے کھڑے
لگے کہنے نہیں شرکت نیک میرے سولقمے اور تیرا ایک
یہ سودا کا کمال ہے کہ ان تمام واقعات میں زندگی سے مشابہت برابر قائم رہی ہے۔

سودا نے کوئی مضحک رزمیہ نظم نہیں لکھی ہے لیکن بے جان چیزوں کو جذبات
واحساسات عطا کرنے سے اس نظم میں مضحک رزمیہ انداز پیدا ہو گیا ہے
اور اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اگر سودا چاہتے تو طنز میں اس طریقہ کار کو
بھی موثر طریقے سے اپنا سکتے تھے۔ بخیل کے باورچی خانے کی حالت سودا خانے
مضحک رزمیہ انداز میں بیان کرتے ہیں:

اُن کے باورچی خانے کا احوال چولے ہر گھر کے جب کریں ہیں خیال
ڈالے ہیں سر پہ خاک ماتم سے لکڑی جلتی ہے آتش غم سے
سیٹے دیول کے مارتے ہیں جوش روتے ہیں ڈھانپ ڈھانپ منہ سرور

اس خجالت سے دیگچے یک سر سرنگوں ہی پٹے ہیں چولہوں پر

کی زمانے نے لاکھ ہی تدبیر نہ ملا دیگچی سے پھر کھگیر
بخیل کے کردار کو پیش کرنے میں سودا مختلف واقعات سے مدد لیتے
ہیں جو بذات خود بے حد مضحکہ خیز ہیں لیکن انھیں واقعات کی دھوپ چھاؤں
سے وہ اس کردار میں رنگ بھرتے ہیں اور شنوی کے خاتمے تک پہنچتے
پہنچتے بخیل کا ایک ایسا مرقع ابھرتا ہے جو سودا کا اصل نشانہ ہے۔ ایسے
لہسان کے لئے انسانی تعلقات کی کوئی قدر و قیمت باقی نہیں رہتی۔ دوستی
و دشمنی، محبت و نفرت، خوشی و غم، دولت کی فراہمی اور اس کی پاسپانی کی
میزان میں تولی جاتی ہے۔ اور اس طرح بخیل کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو
سودا انہایت کامیابی سے پیش کرتے ہیں۔

(۴)

تخلیقی ادب میں طنز کو کتر جگہ دینے کے بعد یہ سوال باقی رہ جاتا ہے
کہ خود طنزیہ شاعری میں سیاسی، معاشرتی یا ادبی طنز کے مقابلے میں ذاتی ہجو کا

درجہ بہت پست ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ ذاتی ہجو کا اب وجود بھی باقی نہیں رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ذاتی ہجو مقامی (Topical) ہوتا ہے۔ اگر ہجو کا نشانہ کوئی مشہور ادبی یا سیاسی شخصیت ہے تو اس قسم کی ہجو کی تھوڑی اہمیت بھی ہے کہ آنے والی نسلیں اس شخصیت کے بارے میں کچھ معلومات فراہم کر سکیں لیکن اگر ہجو کا نشانہ ایسے لوگ ہیں جن کی تاریخ میں کوئی اہمیت نہیں ہے تو اس قسم کی ہجو میں ہماری دلچسپی باقی نہیں رہتی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ذاتی ہجو میں تہذیب اور شائستگی کی حدیں قائم نہیں رہتیں جسے نفرت یا غصے میں طنز نگار ایسی باتیں کہہ جاتا ہے جو اسے نہ کہنا چاہئے۔ بعض اوقات وہ ایسی اخلاقی پستی کا مظاہرہ کرتا ہے کہ نہ تو طنز اور توہین میں فرق باقی رہ جاتا ہے اور نہ اس طنز سے ذہنی انبساط حاصل ہو سکنے کا امکان رہتا ہے۔ اس کے علاوہ ذاتی ہجو کا محرک عداوت ہوتی ہے جس میں طنز نگار خود مبتلا اور الجھا ہوا ہوتا ہے۔ اس لئے اس کی تخلیقات میں وہ واقعیت اور خارجی رنگ نہیں ہوتا جو اعلیٰ ادبی تخلیق کے لئے ضروری ہے۔ جو اپنی ذات میں الجھ کر یا محدود ہو کر رہ جائے وہ بڑا طنز نگار یا فنکار نہیں ہو سکتا۔ اس میں اس کی صلاحیت ہوتی چاہئے کہ وہ خود سے نکل کر زندگی کا جائزہ لے سکے اور اپنے تعصبات سے علیحدہ ہو کر زندگی پر بے لاگ تنقید کر سکے۔ ذاتی ہجو میں ہجو نگار سے ہمارے یہ مطالبات پورے نہیں ہوتے۔

اس معاملے میں لوگ بہت غلط طریقے سے سوچتے ہیں اور ذاتی ہجو اور طنز میں امتیاز نہیں کرتے بلکہ یہ کہتے ہیں کہ بعض شہرہ آفاق طنز یہ نظمیں دراصل ذاتی ہجو میں ہیں۔ مثلاً ڈرائیڈن کی نظم "Macflecknoe" یوپ کی Rape of the Lock یا Dunciad یا لارڈ یا کرن کی نظمیں

The Curse of Minerva اور English Bards & Scotch Reviewers ذاتی ہجو میں ہیں۔ یہ بات کسی حد تک صحیح ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ نظمیں

صرف ذاتی ہجو میں ہیں ؟ اس سوال کے جواب سے بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایسا نہیں ہے Macflecknoe میں شیڈول (Snadwell) سے زیادہ اس زمانے کے ادبی ذوق اور متشاعر پر طنز ہے English Bards & Scotch Reviewers میں جعفری (Jefferrey) کی ہجو محض ضمنی ہے اور طنز کا اصل مرکز اس زمانے کے تنقیدی اصول ہیں The Curse of Minerva میں لارڈ ہیلی فیکس سے زیادہ برطانوی سامراج پر طنز کیا گیا ہے۔ Rape of the Lock میں لارڈ اور لیڈی ہالینڈ کی آڑ میں ایک زوال پذیر معاشرے اور اس کی کھوکھلی قدروں کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ اسی وجہ سے یہ نظمیں ذاتی ہجو کی سطح سے بہت بلند اور وسیع ہیں اور شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی قدر و قیمت ذاتی ہجو سے بہت زیادہ ہے۔

سودا کے متعلق ایک بات بہت غلط مشہور ہے اور اس سے ہم لوگ بہت گمراہ کن نتائج تک پہنچ جاتے ہیں۔ میرا مطلب غنیمت اور قلمدان والی کہانی سے ہے جو آزاد کی بارغ و بہار طبیعت نے ایجاد فرمائی تھی۔ اگر یہ کہانی صحیح مان لی جائے تو ہم آسانی سے اس نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں کہ سودا کی ہجو نگاری ان کی زور و رنج طبیعت اور غصیلے مزاج کا اگال ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ نتیجہ بے حد گمراہ کن ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سودا کی بعض ذاتی ہجو میں بہت غیر شریفانہ ہیں ان میں دشنام طرازی اور تحش گوئی سے بھی پرہیز نہیں کیا گیا ہے اور وہ ہمارے سماعت پر انتہائی گراں گذرتی ہیں۔ اکثر تعجب اور افسوس ہوتا ہے کہ ان ہجوؤں کے مصنف سودا تھے۔ لیکن ایک بات جو سودا کے جرم کو کم کر دیتی ہے وہ یہ کہ ان کے زمانے میں حریفانہ چشمک میں شرافت کے وہ معیار نہیں تھے جو اب ہیں۔ لوگ اپنے حریفوں کی ہجو کرنا، انھیں گالیاں دیتے، حد یہ ہے کہ انکی بیوی یا بیٹی کے بارے میں طرح طرح کے الزامات تراشنا جائز سمجھتے تھے۔ بعض اپنی افتاد طبع سے ایسا نہ کریں بہ دوسری بات تھی ظاہر ہے کہ ایسے حملوں کی

داد زیادہ ملتی تھی، حالانکہ ہمارے نزدیک یہ بھی بد مذاقی ہے، جو حریت کو گھٹا کر دے۔ اس میں زیادہ تعجب کی بات نہیں کہ ایسی لغزشیں سودا سے بھی ہوتی ہیں۔

لیکن یہ صحیح نہیں ہے کہ سودا کی تمام ہجویں اسی قسم کی ہیں۔ اُن کی اکثر ذاتی ہجویں کسی ذات تک مخصوص نہیں ہیں مثلاً "مثنوی در ہجو میرضا حک" (حاناں کہ "ترجیع بند در ہجو رضا حک" بے حد فحش ہے) حرلیوں پر طنز ہے اور میرضا حک تک محدود نہیں ہے۔ ایسے اشعار:

گھر میں اب جس کے دیگی کھڑے در پہ اس کے یہ بیٹھے یوں اٹکے
گور سے پھر جو رستم اٹھ کے آئے میت اس کی اٹھائے یا نہ اٹھائے

آگ لگ کر کسی کے گھر سے دود ایک ذرہ بھی گرے کہ ہے نمود
لوگ تو دوڑیں ہیں بچھانے کو دوڑے یہ لے رکابی کھانے کو

جو اسے یہاں بلا دے ہے

آفت اپنی وہ گھر پہ لا دے ہے

کے متعلق یہ کہنا غلط ہوگا کہ یہ صرف میرضا حک کی ہجو میں لکھے گئے ہیں۔ اسی طرح "مثنوی در ہجو حکیم غوث" ایک نیم حکیم پر طنز ہے۔ فدوی، ندرت کشمیری، فاخرکیں، شیخ علی حزیں، قائم الدین قائم وغیرہ کی ہجوؤں میں انفرادی طور سے ہر شاعر کے عیوب گتوانے سے زیادہ سودا نے ہم عصر شعری اور ادبی ذوق پر طنز کیا ہے۔ کیونکہ انہوں نے دوسرے مقامات پر بھی اس موضوع کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے:

خلق کو انتظار کش کر کے یک دو مصرعے پڑھیں جی آپ کہیں
ورد کس کس طرح ملاتے ہیں کر کے آواز منحنی و حزیں

اور احمق جو ان کے سامح ہیں دمبدم ان کو یوں کریں تحسین
 جیسے سبھی ن من یرانی پر لڑکے مکتب کے کہتے ہیں آئیں
 اس میں شک انہیں کہ سودا طنز نگاروں کی صف اول میں پہلے ہیں
 اور ان کی طنزیہ نظموں کے مطالعہ کے بعد ہمیں مصحفی سے مستفیق ہونا پڑتا ہے۔
 اردو میں ان کی طنزیہ شاعری بے مثال ہے۔ دوسری زبانوں کے طنزیہ ادب
 کے مقابلے میں کبھی سودا کی طنزیہ شاعری کا مقام بہت بلند ہے اور مجھے کوئی
 طنز نگار ایسا یاد نہیں پڑتا، خواہ وہ ڈراماٹن ہوں یا ریپلے یا پوپ، جس کی
 طنزیہ شاعری اپنے زمانے کی اتنی مکمل تصویر کشی کرتی ہو۔ افسوس یہ ہے کہ اردو
 کے نقادوں نے اس کا اعتراف نہیں کیا ہے۔

نئی تنقید

آج کے اس ممتاز اجتماع میں یہ بڑی شکل ہے کہ مخاطب کس کو سمجھ جائے آپ میں جو طبع علم ہیں وہ شاید یہ چاہیں کہ مجھے "نئی تنقید" کی تاریخی اہمیت اور اس کی تشریح پر زور دینا چاہیے تاکہ اس سلسلے کی بہت سی غیر دانش یافتہ ذرا کچھ صاف ہو جائیں۔ اور آپ میں جو اردو اور دیگر زبانوں کے مشہور نقاد ہیں اور جن کی "نئی تنقید" سے واقفیت بہت پرانی ہے وہ شاید اس کی تشریح کو تفسیر اوقات سمجھیں اور یہ پسند فرمائیں کہ میں "نئی تنقید" کی تنقید ان کی خدمت میں پیش کروں یہ خیال کر کے فی زمانہ مفاد ہمت میں بڑی خیر و برکت ہے میں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ یہ دونوں مسائل بات پورے ہو جائیں اور اس کوشش میں، اگر آپ اس استعارے و معارف فرمائیں یہ مضمون دھوئی کا کتا ہو گیا ہے جو نہ گھر کا ہے اور نہ گھاٹ کا۔

دوسری شکل یہ ہے کہ میری گفتگو کا موضوع نئی تنقید ہے جدید تنقید نہیں جو انگریزی سے زیادہ امریکن ہے۔ مجھے اس کی شکایات نہیں کہ اس سیمینار کے منتظمین نے مجھے اس فرق کو پروگرام میں قائم رکھنے نہیں دیا کیونکہ اب تک انگریزی ادب اور امریکن ادب کو لوگ (میرا مطلب سیمینار کے منتظمین سے نہیں ہے) یہ سمجھتے ہیں کہ جیسے وہ ہندو چائے اور مسلم چائے ہو جو ایک

ہی چیز کے دو غیر ضروری نام ہیں۔ لیکن میں چاہتا ہوں کہ آپ "نئی تنقید" اور جدید تنقید میں امتیاز قائم رکھیں تاکہ اس مضمون میں میری ذمہ داری اور اس مضمون سے آپ کی امیدیں (یعنی اگر وہ ہیں) دونوں ہلکی ہو جائیں۔

"نئی تنقید" رومانی روایت کے خلاف ایک شدید احتجاج کی شکل میں نمودار ہوئی یا کہ اسے کم اس کی ابتداء رومانی روایت کے خلاف رد عمل کے طور پر ہوئی۔ یہ نظریہ منفی ہے لیکن یہی ایک بات ہے جو مختلف نئے نقادوں (یعنی نئی تنقید کے کھنے والوں) میں مشترک ہے۔ رومانی دور میں انسان کا مرتبہ فلسفیانہ سطح پر بہت بلند تھا۔ وہ فطرتاً اچھا سمجھا جاتا تھا اور اس کی امکانی قوت لامحدود تھی جس کی نشان دہی اس کے تخیل کی وسعت سے ہوتی تھی۔ وہ کسی ایسے آئین کا پابند نہیں تھا جو اس کی ذات سے باہر ہو۔ وہ خود آئین تھا۔ اس دور کے ادب کا ایک مرکزی مقصد فنکار کی شخصیت کا مکمل اظہار کرنا تھا اس لئے ادب میں داخلیت کو بڑی اہمیت دی جاتی تھی۔ اس مناسبت سے نقاد کا فریضہ نئی تخلیق سے حاصل ہونے والے جذباتی تاثر کو بیان کرنا تھا۔ "نئی تنقید" کی ابتداء انہیں نظریات کی تردید سے ہوئی، نئے نقادوں کا خیال ہے کہ انسان فطرتاً برا اور محدود ہے۔ زندگی اور ادب میں اگر وہ کوئی کار نمایاں انجام دے سکتا ہے تو محض ذہنی انضباط اور تربیت سے ہی یہ ممکن ہے اسی طرح اس بات سے بھی انکار کیا گیا ہے کہ ادب فنکار کی شخصیت کا اظہار ہے اور نقاد کا فرض اپنے ذاتی تاثرات کو بیان کرنا ہے۔

۱۹۲۰ء کے لگ بھگ امریکہ کے "ساؤتھ" میں جدید صنعتی معاشرے کی ہنگامہ خیز انفرادیت اور اس کی اخراجی کے خلاف رد عمل شروع ہوا اور زندگی اور آرٹ میں روایتی تنظیم کا مطالبہ کیا گیا اور اس کے اظہار کے

John Crowe Ransom اور Allen Tate نے رسالہ The Fugitive جاری کیا۔ انگلینڈ میں نقاد اور فلسفی T.E. Hulme نے رومانی ادب کی

داخلیت اور ابہام کو غیر فنی قرار دیا اور ایمجسٹ شاعری کی ابتداء کرتے ہوئے ادب میں خارجیت کی عموماً اور شاعری میں ٹھوس اور واضح تمثال یا امیج کی خصوصاً حمایت کی۔ ایڈرا پاؤنڈ نے جو ہیوم کے شریک کار تھے اس خیال کی پر زور بلکہ جارحانہ انداز سے تائید کی۔ اور فلاسفر کی تحریروں کا حوالہ بھی دیا۔ ہیوم اور پاؤنڈ کے زیر اثر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے مشہور مضمون Tradition and the Individual Talent میں سی خیال کو موثر انداز میں دہرایا کہ شاعری ہمہ جہت یا شخضیت کا اتہار نہیں ہے بلکہ اس سے احتراز ہے The Fugitive کے نقادوں کی طرح ایللیٹ نے بھی اسی بات پر زور دیا کہ شاعری میں سب سے زیادہ اہم اس کی فنی کاریگری ہے اور اس کو پرکھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس پر اسی طرح غور کیا جائے جیسی کہ وہ بذات خود ہے نہ کہ اس طرح جیسے وہ کوئی دوسری چیز ہو شاعری نہ تو سوانح عمری ہے اور نہ معاشرتی یا تصوراتی تاریخ ہے بلکہ وہ معنی کا ایک دائمی نقش ہے جس کا مطالعہ اس طرح کرنا چاہئے کہ جیسے وہ ہم عصر اور مکنام ہو یہی وہ فکری عناصرت ہے جنہوں نے نئی تنقید کی سمت کا تعین کیا اور رفتہ رفتہ یہ بات صاف ہوئی کہ اس کا مقصد سوانح عمری، ادبی تاریخ اور رومانی تاثیریت سے بچ کر فنی تخلیق کی ساخت اور عبارت کا ایک غیر بجانب دارانہ اور نظریاتی تجزیہ کرنا ہے جس کے لئے یہ ضروری ہے کہ اپنی مواد کی تنظیم اور ایجری (تشبیہ اور استعارے) پر خالص طور سے توجہ دی جائے اور الفاظ کی نشست ادران کے مفہوم کا بغور مطالعہ کیا جائے اس سلسلے میں دو اثرات قابل ذکر ہیں۔ نئی تنقید نے فرانسیسی سنیا (اشاریت نگار) شاعری سے یہ حاصل کیا کہ ہیوم کے خیال کے مطابق صرف ٹھوس اور واضح امیج (تمثال) کافی نہیں ہے۔ نظم میں امیج کی نشست ایسی ہونی چاہئے جو اس میں معنوی گہرائی پیدا کرے۔ سترھویں صدی کی

ما بعد الطبیعاتی شاعری نے جس کا نیا ایڈیشن پروفیسر گریرسن نے ۱۹۱۲ء میں شائع کیا۔ نئی تنقید کو (wit) یا نکتہ سنجی کا ایک نیا معیار عطا کیا۔ انیسویں صدی میں نکتہ سنجی صرف مزاحیہ شاعری کے لئے موزوں سمجھی جاتی تھی لیکن نئی تنقید نے اس کو سراہا اور خیال ظاہر کیا کہ شاعری کی ذہنی توانائی کے لئے تجنیس اور ضلع جگت کا استعمال ضروری ہے تاکہ شاعری میں طنزیہ نقطہ نظر کا اظہار ہو سکے۔ نئی تنقید کے ایک مفسر Robert Penn Warren

نے ۱۹۵۳ء میں اپنے ایک پیکر Pure and Impure Poetry میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ محض سنجیدہ اظہار خیال نا کافی ہے۔ مثلاً اگر ایک عشقیہ نظم میں محبت کی پاکیزگی اور معصومیت کا سنجیدہ اظہار کیا گیا ہو تو ممکن ہے کہ اسی نظم کی تحریف یا پیروڈی کی جائے کیونکہ محبت پاکیزہ اور معصوم کلمے اور ہوسناک اور طنزکھ خیز بھی را اس لئے سنجیدہ اظہار کے ساتھ ساتھ جوابی طنزیہ اظہار بھی ضروری ہے کیونکہ شاعر خود اپنی نظم کا ہیرو نہیں ہے بلکہ تماشاگر ہے اور اس کا تماشاگر ہونا اسی وقت ممکن ہے جب نظم میں سنجیدہ اور طنزیہ دونوں طرز اظہار کا امتزاج ہو۔

پروفیسر ایلن ٹیٹ نے ۱۹۳۸ء میں اپنے ایک مضمون Tension in Poetry میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ کسی نظم میں ادبی دل چسپی اس بات سے پیدا نہیں ہوتی کہ اس میں کسی خیال کا سیدھا سادا اظہار خط مستقیم میں کیا گیا ہے جو اپنے خاتمہ تک بڑھتا رہتا ہے۔ یہ دلچسپی اس بات سے بھی پیدا نہیں ہوتی کہ اس میں شاعر کی ذاتی زندگی کے جذبات کی تمثیل عکاسی کی گئی ہے خیال کا ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک منطقی طور سے بڑھنا یعنی نظم کا Extension اور شاعر کے نجی جذبات کی تمثیل یعنی نظم کا Intension دونوں بذاتِ خود نظم کے لئے اہم نہیں ہیں کیونکہ شاعری صرف خیال اور رویہ کا اظہار نہیں ہے بلکہ جو اہم ہے وہ نظم کا Tension ہے جو Extension اور Intension

کی مجموعی تنظیم سے پیدا ہوتا ہے اور جس کی وجہ سے شاعری میں معنی کے پیچیدہ نقش و نگار بنتے ہیں۔ جون کرڈنبرگ نے نظم کی بنا و ٹexture اور اس کی ساخت

Structure کا فرق بتایا ہے کہ Texture سے مراد عبارت کی وہ معنوی خوبی اور گہرائی ہے جو امیجری یا اسی قسم کی دوسری فنی تہ کیوں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے Structure سے مراد نظم کے وہ خیالات ہیں جن کا خلاصہ بیان کیا جاسکے۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لئے انھوں نے مثال کے طور پر بتایا ہے کہ ایک سائنس کے مقالے میں صرف Structure ہوتا ہے لیکن

شاعری میں Texture اور Structure دونوں کا ہونا لازمی ہے پروفیسر کلینتھ بروکس Cleanth Brooks نے ۱۹۳۲ء میں اپنے مضمون The Language of Paradox میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ایک معنی میں تضاد کی زبان شاعری کے لئے ناگزیر ہے۔ سائنس دان کو ضرور ایسی زبان کی ضرورت ہوتی ہے جو تضاد یا پیراڈوکس سے پاک ہو لیکن جس حقیقت کا اظہار شاعر کرنا چاہتا ہے وہ صرف تضاد کی زبان میں ممکن ہے۔

اس مضمون سے پہلے اپنی کتاب Modern Poetry and Tradition 1939 میں انھوں نے ایک نئے معیار سے شاعری کو پرکھنے کی کوشش کی تھی جس کی بنیاد امیجری ہٹنر اور تضاد یا پیراڈوکس پر تھی۔ ان نقادوں سے پہلے انگلینڈ میں پروفیسر

آئی۔ اے۔ رچرڈس I. A. Richards نے اپنی کتاب Science and Poetry میں اس بات پر تفصیلی بحث کی ہے کہ شاعری سائنٹیفک یا بائینکی واقعے کا اظہار نہیں بلکہ ایک خاص حالت میں فنکار کے شعور کا اظہار ہے سائنس کا تعلق حوالے کے معنی یعنی referential meaning سے ہے جبکہ ادب

خصوصاً شاعری کا تعلق جذبہ انگیز معنی یعنی emotive meaning سے ہے۔ اس معنی کو سمجھنے کے لئے انھوں نے علم السنہ Sementic کی مدد لی جس کو

وہ معنی کے معنی کہتے ہیں۔ اس قسم کی تنقید ان کی کتاب Practical Criticism

میں پیش کی گئی جس میں ہر نظم کا تجزیہ علم السنہ کی رو سے کیا گیا ہے اور الفاظ کے جذبہ انگیز معنی Emotive meaning پر تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔

نئی تنقید میں زبان کے استعمال پر توجہ دی گئی اس لئے استعارے کا مطالعہ کیا گیا۔ اور چونکہ استعارے کا تعلق اسطوریہ Myth سے اور اسطوریہ کا تعلق علم الانسان (انٹھراپولوجی) اور نفسیات سے ہے اس لئے ادب میں اسطوریہ اور استعارے کا تنقیدی اور نفسیاتی تجزیہ کرنا ضروری سمجھا گیا ہے۔ پروفیسر Ernest Cassirer نے اپنی کتاب Philosophy of Symbolic Forms میں اسطوریہ اور سنبل کی اہمیت کا فلسفیانہ جوڑ پیش کیا۔ Suzzane K. Langer نے اپنی دو کتابوں Philosophy in a New Key (1942) اور Feeling and Form (1953) میں اسی خیال کو آگے بڑھایا اور اس بات کا بھی اظہار کیا کہ زبان کے شاعرانہ استعمال کو سمجھنے میں لوگ کتنا اور مذہبی رسوم سے بھی مدد ملتی ہے۔ اسطوریہ اور استعارے کے حامی نقادوں نے نفسیات خصوصاً ژونگ Jung کے پیش کردہ نظریے سے فائدہ اٹھایا۔ ژونگ نے نسلی حافظے اور اجتماعی شعور کا تصور پیش کیا ہے جس میں موثر تمثال Archetype کی اثر انگیزی کی وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ ان کی اجتماعی شعور میں ایک ٹیپو تاریخ اور ناقابلِ فراموش تکرارہ ہے۔ انگلینڈ میں Maud Bodkin نے اپنی کتاب Archetype Patterns of Poetry میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ کس طرح ادب تمثال (Primordial image) کی وجہ سے بعض ادبی تخلیقات اس قدر موثر ہیں۔ امریکہ میں Richard Chase نے اپنی کتاب The Quest for Myth میں یہ ثابت کیا ہے کہ دراصل شاعری ایک قسم کا اسطوریہ ہے۔

نئی تنقید کی اس مختصر تشریح کے بعد۔ اور اس کا مختصر ہونا ہی اچھا ہے کیونکہ مجھ جیسے کمزور دانش ور کو کھنکھانے والوں پر اس کا بڑا افسوسناک اثر ہوتا ہے۔ اس مختصر تشریح کے بعد کم سے کم یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ نئی تنقید کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ فنی تخلیق بذات خود ایک خود مختار وجود ہے جس کے مطالعے کے لئے کسی خارجی معلومات کی ضرورت نہیں ہے۔ جو کچھ اس سے حاصل ہو سکتا ہے وہ خود اس میں موجود ہے۔ اس لئے یہی نقاد کی تمام تر توجہ کا مرکز ہونا چاہئے۔ یہ بات ایک حد تک درست ہے کیونکہ بہر حال ادبی تخلیق ہی تمام تر تنقید کا مرکز ہے اور اس سلسلے میں یہ اعتراف کرنا پڑے گا کہ نئی تنقید نے بیسویں صدی میں لوگوں کو ادب پڑھنا سکھایا اور قدیم و جدید ادب کے جو مطالعے اس نے شائع کئے ہیں وہ بہت جامع اور بہت دن تک زندہ رہنے والے ہیں۔ لیکن اگر اس مفروضے کے یہ معنی لئے جائیں، جیسا کہ بعض نئے نقادوں کا خیال ہے، کہ ہم کو زمانہ قدیم کے ادب کا اس طرح مطالعہ کرنا چاہئے جیسے وہ زمانہ حال کا ہو اور گمنا ہو تو اس سے بہت گمراہ کن نتائج نکل سکتے ہیں۔ میرے استاد پروفیسر ڈگلس بش مذاقاً کہا کرتے تھے کہ قدیم ادب کا اس طرح تجزیہ کرنا کہ جیسے وہ ہم عصر ہو ایک ایسی شادی ہے جو بغیر کورٹ شپ کے ہوئی ہو اور باہمی ذہنی رفاقت نہ ہونے کی وجہ سے جس کا دردناک انجام پہلے سے معلوم ہو۔ اس میں شک نہیں کہ اعلیٰ ادب میں بہت سی خوبیاں ایسی ہوتی ہیں جو زمانے کی قید و بند سے آزاد ہیں۔ لیکن اس کے مفہوم کے صحیح ادراک کے لئے ضروری ہے کہ ایسے ادب کو ہم اسی زمانے کے سیاق و سباق میں رکھ کر مطالعہ کریں جس میں اس کی تخلیق ہوئی ہے۔ ادبی تاریخ اور اس میں پیش کئے گئے ذہنی رجحانات تصورات اور عقائد سے ادب کے مختلف پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے اس لئے

نئے نقادوں کی ادبی مورخین سے لاگ ڈانٹ غیر ضروری ہے اور ادبی تاریخ پر جس قسم کے اعتراضات نئے نقاد کرتے ہیں وہ ادبی تنقید کے لئے مضر ہیں۔ نئی تنقید ایک طرح سے یوں بھی محدود ہے کہ وہ صرف شاعری کی تنقید ہے ادبی تاریخ سے کنارہ کش ہو کر یہ اور زیادہ محدود ہو گئی ہے۔

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اکثر اوقات نئی تنقید میں جدت طرازی اور دور از کار تجزیہ ملتا ہے اور اس میں بالعموم ایسی زبان کا استعمال ہوتا ہے جو ٹیکنیکل جا رگن اور پیچیدہ اصطلاحوں سے بنتی ہے۔ تنقید میں ایسے جا رگن کا استعمال ادب اور ادبی تنقید کے خلاف ایک جرم ہے۔ زمانہ قدیم سے ابتدائی بیسویں صدی تک نقاد کا مخاطب ایک تعلیم یافتہ قاری ہوتا تھا اور نقاد کی یہ کوشش ہوتی تھی کہ وہ اپنی بات وضاحت کے ساتھ قاری تک پہنچا سکے کیونکہ وہ سمجھتا تھا کہ اس کی تنقید سے ایسے پڑھنے والے کے ذوق کی تربیت ہوتی ہے نئے نقاد اس قسم کی کوئی ذمہ داری محسوس نہیں کرتے۔ ان کا مخاطب وہ تعلیم یافتہ قاری نہیں جو ہمیشہ سے نقاد کا مخاطب رہا ہے۔ ان کا خطاب غالباً مجھ جیسے ادب کے پیشہ ور پڑھنے والوں سے بھی نہیں ہے بلکہ ان کا خطاب انھیں کے قبیلے کے چند گئے چنے نقادوں اور ہر وہ سے ہے اور ان کی تنقید کا مقصد شاید یہ ہے کہ وہ اسی قسم کے نقاد تاکہ وہ اسی قسم کے نقاد پھر وہ اسی قسم کے نقاد پیدا کر سکیں۔ اسی لئے تنقید جو کبھی ایک روشنی کا میزار تھی جس سے برابر شعاعیں نکلتی رہتی تھیں اب بزم بابل بن گئی ہے جہاں لوگ ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے۔ میرا خیال ہے کہ تنقید کا ایک اہم فریضہ ادب کی توضیح ہے لیکن نئی تنقید جو ایک ذہنی کھیل بن گئی ہے اس فریضے کی نفی اور شکست ہے۔ اگر اس قسم کی تنقید کو ہم تسلیم کر لیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ادب کی تخلیق اس لئے ہوتی ہے کہ نئے نقاد اس پر طبع آزمائی کر سکیں۔ میرا خیال ہے کہ ادب تخلیق کا یہ مقصد کبھی نہیں رہا اور نہ یہ مقلد ہو سکتا ہے۔

ادب کا موضوع زندگی کے حقائق اور اس کی اعلیٰ قدریں ہیں اور اگر ہمیں
 زندگی کی قدروں کے بھرے ہوئے شیرانے کو پھر سے پکی کرنا ہے تو جو موضوع ادب
 کا ہے وہی موضوع تنقید کا بھی ہونا چاہیے۔ زمانہ قدیم سے نصف اسیسویں صدی
 تک ادب ایک مسرت آمیز تعلیم تصور کیا جاتا تھا۔ امریکہ کے مشہور شاعر ابراہم
 فراسٹ نے اسی مقصد کی تجدید میں کہا تھا کہ شاعری مسرت سے شروع ہوتی ہے
 اور بصیرت پر ختم ہوتی ہے۔ اور ہم سمجھتے ہیں کہ ادب انسان کے مجموعی شعور میں ایک
 ایسا گزلقدر اضافہ ہے جس سے اس کے احساس و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے
 اور اس کا اخلاقی وجود مستحکم ہوتا ہے تاکہ وہ زندگی کی متعین شدہ راہوں پر بھٹک کر
 چل سکے۔ ہمارے چھپے پر آشوب اور خلل پذیر زمانے میں ادب کی یہ بہت بڑی
 خدمت ہے۔ اور اگر نقاد ادب کے اس مقصد کو نظر انداز کر رہے ہیں تو یہ نہ صرف
 افسوسناک ہے بلکہ ہمارے تہمتی سرگائے کے لئے تباہ کن ہے۔ کیونکہ تنقید ادب
 کے صحت کی ضمانت ہے۔ وہ ادب کی چارہ گر یا نرس ہے اور یہ ستر ہے اگر وہ
 چارہ گر رفتہ رفتہ خود ایک مستقل مرض بن جائے۔

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
 ہیں مزید اس طرح کی شاندار
 مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
 ہمارے وٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیمنٹس

عبداللہ فنیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حنین سیالوی : 03056406067

آزاد نظم

مجھ سے یہ فرمائش کی گئی تھی کہ میں انگریزی آزاد نظم یا آزاد شاعری پر ایک ایسا مضمون لکھوں جو دس منٹ میں پڑھا جاسکے۔ بظاہر یہ بات بہت آسان معلوم ہوتی ہے لیکن جب میں یہ مضمون لکھنے بیٹھا تو مجھے یہ برابر محسوس ہوتا رہا کہ انجمن کے کارکنوں نے میرے ساتھ بڑی نا انصافی کی ہے۔ اگر بات اتنی ہی ہوتی تو زیادہ شکایت کی بات نہیں تھی لیکن دراصل یہ نا انصافی آزاد نظم کے ساتھ کی گئی ہے یا شاید یہ نا انصافی ان دس منٹوں کے ساتھ بھی ہے جن سے اتنا بڑا مطالبہ کیا گیا ہے چنانچہ میں اس بات کی کوشش کروں گا کہ زیادہ سے زیادہ وضاحت اور اختصار کے ساتھ آزاد نظم کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کروں۔

مسٹر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق شاعری کی تین آوازیں ہوتی ہیں۔ پہلی وہ آواز جس میں شاعر خود سے کچھ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے۔ دوسری وہ آواز جس میں وہ دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری وہ آواز جو جب وہ کسی کردار کی ذہنی کچھ کہتا ہے بعض اوقات یہ تینوں آوازیں بیک وقت سنائی دیتی ہیں اور اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعری کی وہ آواز سنائی نہیں پڑتی جس کے لئے شاعر کسی نظم کی تخلیق کرتا ہے۔

یہ بحث کافی پیچیدہ ہے۔ میں نے ان آوازوں کا حوالہ اس لئے دیا ہے کہ شاعری کی پہلی آواز اور آزاد نظم میں ایک گہرا تعلق ہے۔ اگر آپ اس پہلی آواز کی اور وضاحت کرنا چاہیں تو اس سے مراد مراقباتی یا فکر پسند (Meditative) شاعری ہے۔ اس قسم کی شاعری میں شاعر کے انفرادی اور نجی خیالات و احساسات

اظہار ہوتا ہے اور اس میں شاعر کسی اور سے مخاطب نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک طرح کی خود کلامی یا خواب خرامی کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس قسم کی نظم کی ابتداء کسی جذبہ یا فکر سے نہیں ہوتی بلکہ ایک غیر متعین کیفیت سے ہوتی ہے جس کا اظہار شاعر الفاظ میں کرتا چاہتا ہے یا پھر ایک غیر واضح خلش سے ہوتی ہے جو اظہار کے لئے بیتاب ہو۔ شاعر الفاظ تلاش کرتا ہے اور جب تک صحیح الفاظ مل نہ جائیں وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ اسے کس قسم کے الفاظ کی تلاش ہے۔

ظاہر ہے کہ ایسی نظم کے لئے جو نہ تو نا صحابہ نہ بیانہ ہے، نہ رزمیہ ہے، جس میں نہ کوئی سماجی مقصد ہے اور جس کی محرک ایک غیر واضح خلش ہے، الفاظ کی تلاش کتنی شدید ہوگی۔ الفاظ جو اپنی تاریخ، اپنے مفہوم (Connotation) اور اپنی موسیقی کے اعتبار سے موزوں ہوں۔ اور جہاں موزوں الفاظ کے لئے اتنی کاوش ہوگی وہاں اس بات کا خیال نہیں رکھا جاسکتا کہ وہ الفاظ وہی ہوں جو شاعر اور قاری میں مشترک ہیں اور نہ اس بات کا لحاظ رکھا جاسکتا ہے کہ ایسی نظم میں مروجہ فارم یا ہئیت ہو کیونکہ شاعر پر بقول مسٹر اپلیٹ بھوت سوار ہے اور وہ بے بس ہے کیونکہ بھوت کا نہ تو کوئی چہرہ ہے اور نہ کوئی نام ہے۔ کچھ بھی نہیں ہے۔ اور شاعر الفاظ کی مدد سے ایک ایسی نظم کی تخلیق کرتا ہے جس سے اسے بھوت سے چھٹکارا ملے۔ یہ نظم ایک طرح کا منتر ہے جس سے شاعر نے اپنا بھوت بھگایا ہے۔ خواتین و حضرات یہی آزاد نظم ہے جس کے بارے میں اظہار خیال کے لئے ہم سب آج شام یکجا ہوئے ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ بھوت کون، شیلے، براؤٹنگ یا لارڈ ٹینیسن کے سر پر کیوں نہیں آیا۔ تعجب یہ ہے کہ یہ جارجین شعراء روپرٹ برڈگ اور والٹر ڈی لایمر کے سر پر بھی نہیں آیا۔ ایڈراپاؤنڈ پہلے شاعر ہیں جو ان معنوں میں آسیب زدہ ہیں۔ ۱۹۱۳ء میں انھوں نے اپنے چند شاعر ساتھیوں کے ساتھ یہ طے کیا کہ وہ لوگ

(۱) شاعری میں ایسی زبان استعمال کریں گے جو عام زبان سے لی گئی ہو۔
لیکن جس میں جتنے تیلے اور درست الفاظ کا استعمال ہو۔

(۲) نئے اوزان کی تخلیق کریں گے جو نئے کیفیت مزاج (moods) کا ظہار کر سکیں اور آزاد نظم کو شاعری کا واحد طریقہ سمجھیں گے کیونکہ اس میں شاعری کی انفرادیت کا اظہار شاعری کی مروجہ فارم کے مقابلے میں بہتر ہو سکتا ہے۔
(۳) موضوع سخن کی پسند میں شعر کو مکمل آزادی ہوگی۔

(۴) شاعری میں خیالی تصویر تشریل (image) پیش کریں گے تاکہ مبہم عمومی کی بجائے مخصوص یا منفرد کا صحیح اور درست اظہار ہو سکے۔
(۵) ارتکاز (Concentration) کو شاعری کی روح سمجھیں گے۔

یہ فیصلے جو ایریا پوائنڈ اور ان کے رفقاء نے کئے دراصل آزاد نظم کا ایکشن مینی فسٹو ہیں۔ آپ چاہیں تو اسے دوٹ دیں۔ چاہیں تو نہ دیں۔ اور اگر آپ دوٹ نہ بھی دیں جب بھی آپ کو یہ شکایت نہیں ہو سکتی کہ ”آزاد نظم“ کا کوئی مینی فسٹو نہیں ہے اور نہ آپ اس کا لگہ کر سکتے ہیں کہ ”آزاد نظم“ نے اپنے مینی فسٹو کے وعدوں کو ایکشن جیت جانے کے بعد زرا موش کر دیا۔ جیسا کہ اکثر دیکھا گیا ہے اگر یہ خوبی کی بات ہے تو یہ بڑے یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ ”آزاد نظم“ نے اپنے ایکشن مینی فسٹو کو صرف یہ حرف سطحی جامہ پہنایا ہے اور اس کی دیانت داری یا خلوص پر شبہ نہیں کیا جاسکتا۔

لیکن سوال یہ تھا کہ یہ لہجہ تیرطاوی اور امر کی جدید شاعروں پر کس طرح آیا اور اس نئے مینی فسٹو کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی؟ اس کا جواب بہت طویل اور پیچیدہ ہے۔ دراصل اسی جواب کو سوچتے ہوئے میں نے محسوس کیا تھا کہ اس مضمون پر دس منٹ کی قید لگا کر میرے ساتھ بڑی نا انصافی کی گئی ہے۔ اس جواب میں موجودہ تمدن کے اس تمام اطمینے کو دہرا نا پڑے گا جس کی تشکیل میں پچھلی درجہ بڑی لڑائیوں کا نمایاں حصہ ہے اور اسے سمجھنے کے لئے اس آئندہ یوکران کو

ذہن نشین کرنا پڑے گا جو اس المیہ کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس المیے کو سمجھنے سمجھانے میں اس بات سے بہت زیادہ مدد ملتی ہے کہ ہم یہاں بہت سے لوگوں نے کم از کم دوسری جنگ عظیم کے بارے میں سنا ہے اس کے بارے میں اخباروں میں پڑھا ہے اور کسی حد تک ان ویرانوں کو محسوس کیا ہے جو اس جنگ نے یورپ کی زمین کے علاوہ انسانی ذہن میں بنائے ہیں۔ یہی وہ ویرانے ہیں جس کا ذکر سٹرایلیٹ اپنی شاعری میں بار بار کرتے ہیں۔ جس کا ذکر آئزرا ہا پائکاڈ نے بھی یاد کیا ہے اور جس کا ذکر مس ایڈ تھسٹ ول، رابرٹ گریوڈ، ایڈون میور، کسٹل ڈی لیوس، اسٹیفن اسپڈ، ڈیو، ایچ، آڈی، ڈانی لان ٹامس، جارج بارکر، کتھلین رین، اسٹیون، سٹنڈر، ایف، ٹی پرنس، ہنری ٹریس، روائے فلر اور لاری کی شاعری میں بھی بار بار ملتا ہے۔ لیکن اس المیہ کے بارے میں ہم نے صرف سنا ہے، یا پڑھا ہے۔ جنگ جیتی کی طرح یہ المیہ ہم نے دیکھا نہیں ہے۔ یہ ہم پر گزرا نہیں ہے۔ اس المیہ کے ہم کردار نہیں تھے۔ اس لیوس اور سٹنی کیئر کی طرح جو پھلی جنگ میں مارے گئے۔ یا ان شاعروں کی طرح جو اس جنگ میں لڑے اور زخمی ہوئے۔ یا کم از کم سٹرایلیٹ ہی کی طرح جو Air Raid Warden تھے یا ان لا تعداد انسانوں کی طرح جنہوں نے جنگ کی ہریت ناک ہلاکت کو دیکھا اور زندہ اس ہولناکی سے گزرے جس کو ہم Blitz کہتے ہیں ہم ان تمام انسانوں کی طرح محسوس نہیں کر سکتے۔ شاید ہم اس جہنم کا اندازہ لگا سکتے ہیں جس میں وہ زندہ رہے یا مارت گئے۔ اس طرح ہم اس ویرانے کا بھی صرف اندازہ کر سکتے ہیں جس کا مرکز انسانی ذہن تھا۔ اور اگر ہم اس ویرانے کا اندازہ لگا سکیں تو یہ سمجھنے میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی کہ ان شاعروں کا ایمان انسان کی ذہنی توانائی اور تمدن سے اٹھ گیا۔ ان کے لئے تمدن ایزرا ہا پائکاڈ

کے الفاظ ہیں A few score of broken statues, an old
a heap of broken images یا biten gone in the teeth
کے مترادف ہے ایسی دنیا میں اور ایسے معاشرے میں جہاں اخلاقی، ذہنی اور

جمال بابتی قدریں غیر یقینی ہوں۔ یہ بات سمجھ میں آنے والی ہے کہ ان شاعروں نے کیوں حسی نقوش ہی کو sense-impression سب سے زیادہ یقینی اور قابل اعتنا سمجھا اور کیوں ان کی شاعری میں خطاب کسی اور کی بجائے خود سے ہے۔ دراصل یہ نظمیں وجود ہی میں اس لئے آئیں کہ شاعر کو خود یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ کس کے لئے اور کس لئے لکھ رہا ہے۔ اپنے تخلیقی بھوت سے چھٹکارا پانے کے علاوہ کوئی اور مقصد نہ تھا اور خود کے علاوہ کوئی اور سمجھنے والا نہ تھا۔ یہ پہلی اور سب سے اہم بات ہے جو میں اس سوال کے جواب میں کہنا چاہتا تھا جو میں نے اوپر کیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے اور یہ بھی اہم ہے کہ ایسی دنیا میں رہنے کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر یا فنکار تمدن کے بحران سے مایوس ہو کر باہر دیکھنے سے خائف ہونے لگتا ہے اور بھاگ کر خود میں پناہ لیتا ہے۔ اپنی داخلی دنیا میں جہاں اس کے آئیڈل، اس کے احساسات اور اس کی ماضی کی یادوں نے مل جل کر ایک خفیہ پوشیدہ باغ Secret Garden بنایا ہے جس کے پھانک وہ دوسرے آنے والوں پر ہمیشہ بند کر سکتا ہے اور چند لمحے سکون سے گزار سکتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اگر بیرونی دنیا میں کچھ حاصل نہ ہوا تو کچھ نہیں بگڑا ہے کیونکہ اصل اور حقیقی دنیا تو اس کی داخلی دنیا یا وہ خود ہے۔ یہ انداز فکر بہت نیا نہیں ہے۔ کافی جانا پہچانا ہے۔ صوفی شاعروں میں اور اہلبیاتی شاعروں میں یہی نقطہ نظر ہمیشہ کیا گیا ہے اور "عالم تمام حلقہ دام خیال ہے"۔ اس انداز فکر نے تخلیق کیا ہے لیکن اس میں نہایت پر اسرار اور بہت ہی بیکراں ذہنی اور روحانی تنہائی اور اکیلا پن ہے۔ ایسی تنہائی جس میں صرف دیرانے سانس لیتے ہیں بعض اوقات کوئی بڑا فنکار اور شاعر بھی تنہائی محسوس کرتا ہے کہ اس کی بات یا اس کے فن کا کوئی سمجھنے والا نہیں ہے۔ مگر جس کا ذکر میں نے کیا ہے یہ وہ تنہائی ہے جس میں دوسرے سے بات کہنے کا حوصلہ بھی باقی نہیں رہتا اور اس تنہائی کا عکس آزاد نظم میں بھی صاف نظر آتا ہے۔

تیسری بات جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ بہت معمولی ہے۔ یعنی یہ کہ "آزاد نظم" نظم کے اور ترتیب الفاظ کے سلسلے میں ایک تجربہ ہے۔ ویسا ہی ایک تجربہ جو مختلف زمانے میں مختلف شکلوں میں، مختلف زبانوں میں مختلف شعراء کر چکے ہیں۔ یہ تجربہ چھوٹے بچے لکھتا تھا۔ پوپ اور بلیک نے بھی کیا تھا۔ ورڈز ور تھ، لارڈ بائرن، آدربرائوننگ نے بھی کیا تھا یہ تجربہ ایڑراپاؤنڈ، ٹی۔ آلیس۔ ایلیٹ اور ان کے رفقاء بھی کر رہے ہیں۔

لیکن اس تجربہ کی بہت سی کڑیاں ہیں۔ مثلاً

(۱) Imagist شاعری جو فرانسیسی شعراء بودیلر، لافورج اور رمبا

سے متاثر ہے جس میں شاعری Was meant to widen outwards

like the ripples from a stone dropped in clear water

اور جس میں اس کی کوشش کی گئی ہے کہ وہ ایک صورت حال کو خیالی تصویر

یا تمثال میں سمو کر پیش کریں۔ اس کی آسان اور چھوٹی مثال ٹی۔ ای۔ ہیوم

کی نظم Autumn میں ملتی ہے۔

A touch of cold in the Autumn night

I walked abroad,

And saw the ruddy moon lean over a hedge

Like a red faced farmer

I did not stop to speak but nodded,

And round about were the wistful stars

With white faces like town children

یا

Oh God make small

The old star-eaten blanket of the sky

That I may fold it round me & in comfort die

اس لمسی اور مرنی تمثال کی عمدہ مثالیں کوزاڈا لیکن کی نظم "Senlier"

ایلیٹ کی نظم The Wasteland، چرڈاڈ لنگٹن کی نظم Fool i

the forest اور میکلیشن کی نظم Hamlet of A Macleish میں ہیں۔

(۲) دوسری وہ شاعری جس میں اشاریت، تلازمہ خیال اور صوتی موسیقی

وہم انگیزی کی مدد سے کوئی خاص تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ اس کی مثالیں ٹی۔ ایس۔

ایلیٹ، اور مس ایڈمڈ سٹول کے یہاں پائے جاسکتی ہیں۔

(۳) وہ نظمیں جو مذاقہ میں اور جن میں الفاظ کے کھیل سے ایک خاص کیفیت

پیدا کی گئی ہے جس کی مثال ای۔ ای۔ کینگس کی نظم One x لاوارا سڈنگ

کی نظم The Tellagails اور رابرٹ گریروز کی نظم The Pegs

میں ملتی ہیں۔

(۴) وہ تقریبی نظمیں جن میں الفاظ آواز کی مشابہت Sound effect

کی وجہ سے استعمال کئے جاتے ہیں جس کی مثال ایڈمڈ سٹول کی نظم

Hompile ہے۔

(۵) وہ نظمیں جس میں خیالی پلاؤ پکانے کا بیان ہے۔ جیسے وہ نظم

Loa bats back I do ply یا جس میں کوئرت کے کبلا خاں

کی طرح کوئی dream phantasy بیان کی گئی ہے جیسے ڈالی لان ٹامس

کی نظم Light breaks where no Sun Shines ہے۔

(۶) وہ نظمیں جس میں استعارے کی ایجاد یا اختصار Can

عے معنویت پیدا کی گئی ہے جیسے اسٹیوین اپڈر کے ان غم غموں میں

Eye, Gazelle delicate wanderer

Drinker of horizon's fluid lime

(۷) اس کے علاوہ نظمیں جن میں آدھے قافیے half-verse سے کوئی خاص تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ جیسے Jowen کی جنگ کی شاعری میں تاامیدی، مایوسی اور ناکامی کی کیفیت اسی آدھے قافیے سے پیدا ہوتی ہے پھر وہ نظمیں ہیں جن میں باقاعدہ بحر کی بجائے گے یا الحان سے کام لیا گیا ہے جیسے Lehemmen کی نظموں میں اور وہ نظمیں ہیں جن میں حروف سے متواتر نقش و نگار بنتے ہیں اور جن کا اندازہ حروف کی تعداد سے کیا جاتا ہے جیسے میرمن مور اور ہربرٹ ریڈ کی کچھ نظمیں۔

یہی وہ تمام خصوصیات شاعری ہیں جو آزاد نظم کو ممتاز یا بدنام کرتی ہیں۔ میں چاہتا تھا کہ ان کی کچھ مثالیں آپ کے سامنے پیش کرتا لیکن رات تھوڑی اور سوانگ بہت والی بات ہے اس لئے علاوہ دو باتیں اور میں جو میں آزاد شاعری کے متعلق کہنا اور پوچھنا چاہتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ آزاد شاعری یا آزاد نظم کا مستقبل کیا ہے؟ اگر آپ دماغ پر زور نہ دیتا چاہیں یا اگر آپ تھکے ہارے ہوں تو بہت آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ اس کا مستقبل تاریک ہے یا کم از کم روشن نہیں ہے اس خیال کی تھوڑی بہت تائید اسٹیفن۔ اسیمنڈ اور مشرٹی۔ ایس۔ ایلٹ بھی کرتے ہیں۔ موجودہ دور کے چند نوجوان شعراء مثلاً ہنری ٹرنس، الیکس کفرٹ، دوئے قلر۔ اور لاری لی آناؤ شاعری کے بیچ درج گورکھ دھندوں سے نکلنے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ اس بات کی دلیل ہے کہ آزاد شاعری زیادہ زندہ رہنے والی نہیں ہے۔ اسیمنڈ کا خیال ہے کہ آئے واپے لوگ اس شاعری کا پچھرا موش کر دیں گے۔ لیکن یہ بات آسانی سے نہیں کہی جاسکتی کیونکہ اس میں کچھ حصے ایسے ہیں جن میں کلاسیکی شاعری کی عظمت ہے اور جو ہمیشہ زندہ رہنے والے ہیں اور اس لئے بھی کہ آزاد شاعری کی بہت بڑی تاریخی اہمیت ہے ہو سکتا ہے کہ آنے والی نسلیں اسے شاعری نہ سمجھیں اور اسی شاعری نہ کریں لیکن موجودہ دور کے کچھ کھلے رہن کو سمجھنے کے لئے اسے بار بار پڑھیں گے کیونکہ اس شاعری نے اسی ویرانے میں زندگی دی ہے۔

آخری بات میں آپ سے پوچھنا چاہتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ جب میرا جی آزاد
 نظمیں لکھتے تھے، یا جب آخر الامکان، مختار صدیقی اور سہیل چمپلی شہری یا خالد یا
 آشد آزاد نظمیں لکھتے ہیں تو بات سمجھ میں آتی ہے کیونکہ یہ ہر میت خوردہ اور اسباب
 زندہ لوگ ہیں لیکن جب مخدوم اد. سردار جعفری وغیرہ آزاد نظمیں لکھتے ہیں تو بات
 سمجھ میں نہیں آتی۔ کیونکہ آخر ان کے شاعروں کی نظموں میں سیاسی یا سماجی پیغام ہے
 جو وہ دوسروں تک پہنچانا چاہتے ہیں اور ایک سیاسی اور سماجی مقصد ہے جس کی
 وہ تکمیل چاہتے ہیں۔ اس پیغام کو پہنچانے کے لئے اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے یہ
 ضروری ہے کہ ان کی شاعری سے زیادہ سے زیادہ لوگ لطف اندوز ہو سکیں یا فائدہ
 اٹھا سکیں۔ دوسرے الفاظ میں ان کی نظموں میں شاعری کی دوسری آواز سنائی دینی
 چاہئے جس میں شاعر دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے جیسے رزمیہ، بیانہ یا طرہ
 شاعری میں شاعر دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے لیکن ان شاعروں میں اگر شاعری
 کی پہلی آواز سنائی دے یا خود کلامی کا انداز جھلکے تو بڑے تعجب کی بات ہے۔ کیونکہ
 آزاد شاعری میں ان کے سماجی مقصد اور پیغام کی شکست ہے وہ اس طرح کہ آزاد
 شاعری ہر شخص نہیں سمجھ سکتا یا زیادہ سے زیادہ لوگ نہیں سمجھ سکتے۔ یا اگر سمجھ سکتے
 ہیں تو ان پر غلط خواہ اثر نہیں ہو سکتا۔ سردار جعفری کی نئی نظم دنیا کو سلام میں کئی
 مقامات پر غیر ارادی طور پر mock heroic جیسا انداز پیدا ہو جاتا کتنی ستم
 ظریفی کی بات ہے۔

ادریبی میں آپ سے پوچھنا چاہتا تھا کہ یہ لوگ جو زندگی اور سماج کی نئی قدروں
 کی بشارت دیتے ہیں جو آنے والے دور کے منہی ہیں جو انسان کی بلند ترین امنگوں کے
 ترجمان ہیں، کیا ان پر بھی وہی مسٹر ایلیٹ والا کھوت سوار ہے؟

۲۹ ستمبر ۱۹۵۹ء

(ترقی پسند مصلحتین کے سالانہ جلسے میں پڑھا گیا)

انشائیہ (اٹرویو)

قریباً ہر بات انشائیہ سے انشا پر داری تک پہنچ رہی ہے، اگرچہ اس گفتگو کو میرا خیال ہے کہ انشائیہ یا اسے تک ہی محدود رہتا چاہئے، اس لئے انگریزی ادب کے استاد اور اپنے محترم سلامت صاحب سے استعارہ کر دوں گا کہ وہ اس صنف ادب کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار فرمائیں۔

سلامت صاحب:- معلوماتی یا تنقیدی مقالات کو لوگ اکثر Essay کہتے ہیں۔ انگریزی کے مشہور رسالے Essays in Criticism کے نام نے بھی اسی غلط فہمی سے ترکیب پایا ہے۔ پچھلے دس سال میں تو سائنس کے فنی Technical مضامین کو بھی Essay ہی کہا جانے لگا ہے جو میرے خیال میں صحیح نہیں ہے۔ ایسے یا اسی قسم کے معلوماتی مضامین کو ہم Thesis، articles - monograph، مقالہ، خطبہ، لکچر یا اور جو کچھ چاہیں کہہ سکتے ہیں لیکن ان کو Essay کہنا مون تین Montaigne کی روح کو صدمہ پہنچا رہا ہے۔

مون تین نے ۱۵۶۹ء میں اپنے والد کے انتقال کے بعد اپنے بارے میں لکھنا شروع کیا اور ۱۵۸۰ء میں ان کے مضامین کا مجموعہ کتاب کی شکل میں Essay کے نام سے شائع ہوا۔ اس نام کا انتخاب انکساری میں کیا گیا تھا جس کا مقصد یہ تھا کہ ان کی کتاب میں کوئی منطقی بیان یا بحث نہیں ہے بلکہ خود ان کی زندگی کے Essay یا ذاتی تجربے ہیں۔ مراد انگریزی لفظ

اسی فرانسیسی لفظ سے ماخوذ ہے اور مون تین اس صنف کے موجد
 نے جاتے ہیں۔ انھوں نے Essay کا جو معیار قائم کیا تھا اور اسے
 جو شکل اور ہیئت دی تھی اس سے اب تک کسی نے انحراف نہیں کیا ہے
 اور نہ میرے خیال میں اس کی ضرورت ہی ہے کیونکہ Essay کا مقصد
 معلومات میں اضافہ کرنا یا تنقید کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد ذاتی تجربے
 خیالات یا کیفیت مزاج کا اظہار ہے۔ اس اظہار کے لئے انشا پرداز واقعات
 کا یا دہ یا خود نوشت سوا کچھ نثری کی مدد لیتا ہے اور اکثر بڑی سادگی سے
 اعتراف بھی کرتا رہتا ہے۔ انھیں خیالات، اعترافات اور واقعات سے
 انشا پرداز کی شخصیت مرتب ہوتی ہے جو اسے کی جان ہے کیونکہ شخصیت
 کا اظہار دراصل اس کی بصیرت اور دانائی کے اظہار کا دوسرا نام ہے۔
 مون تین شخصیت کے اظہار کو اسے کا بہت اہم جز سمجھتے تھے اور
 اسے کو خود کی لفظی تصویر (Self Portrait) کے مترادف خیال
 کرتے تھے۔ اس بارے میں انھوں نے لکھا ہے :

My book is devoted to the Particular sur-
 poses of my friends and relations, that when they
 have lost me (which they must do before long)
 they may find in it some characteristic
 touches of my temperam .. and mood
 my wish is to be seen simply in my own
 fashion; natural and ordinary, unstudied
 and without artifice ; for it is myself
 that I am painting.

لیکن یہ بات مون تین پر ہی موقوف نہیں ہے۔ انگریزی کے مشہور ناول نگار جڈف کوئریڈ نے اپنی کتاب *NOTES ON LIFE & LETTER* کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ان کے اسے ان کی شخصیت کو دیکھتے اور پرکھنے میں معاون ہوں گے اور ان کی کتاب

... Will do something to help towards a better vision of the man; if it gives no more than a partial view of his back, a little dusty, a little bowed, and receding from the world and this was the chance to afford one more view of it even to my own eyes.

ان باتوں سے ممکن ہے کہ آپ اسے بے بدظن ہو جائیں کیونکہ آجکل تو ٹی۔ آئیس۔ ایلیمٹ کا یہ قول نقادوں کا اوڑھتا کچھونا ہو گیا ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اس سے فرار ہے۔ میرے خیال میں یہ قول صحیح نہیں ہے اور کئی غلط مفروضوں پر مبنی ہے اور خاص کر خود Eliot کی ادبی تخلیقات کی روشنی میں تو یہ بالکل غلط ہے۔ ان کی تمام اہم نظمیں

ان کی شخصیت سے گرفتار ہیں اور کم از کم *Ash Wednesday*، *Prufrock* اور *Four Quarters* یا *Protagonist* یا *مہر و وہ خود ہیں*۔ بہر حال بات یہ ہر ہی تھی کہ اگر آپ ادب میں شخصیت کے اظہار کو معیوب سمجھنے لگے ہیں یا اسے فنی خامی سمجھتے ہیں تو ممکن ہے کہ آپ اسے کوئی اہمیت دے دیں کہ اس میں انشا پر نار کی شخصیت کا اظہار اس کا لازمی جزو ہے۔ اور اگر آپ ایسا سمجھنے لگے ہیں تو یہ آپ کی محرومی ہے کیونکہ

انسانی شخصیت سے زیادہ رنگارنگ اور دلچسپ ادب میں بہت کم چیزیں ہوتی ہیں۔

اسے کی باقاعدہ تعریف بیان کرنا ذرا مشکل ہے۔ نئی زمانہ تو کوئی بات بھی اپنی پرانی جگہ پر قائم نہیں رہ گئی ہے۔ مثال کے طور پر آجکل افسانہ، ناول، یا نظم تک کی ہم کوئی باقاعدہ ایسی تعریف نہیں کر سکتے جو ہر افسانہ یا ناول یا نظم پر احاطہ کر سکے۔ اسے کی تعریف تو خاص طور سے اس لئے مشکل ہے کہ اس کا کوئی موضوع نہیں ہے اور اکثر ایک موضوع محض بہانہ ہوتا ہے جس کی آڑ لے کر انشا پر مدار دنیا زمانہ کے معاملات پر خیال آرائی کرتا ہے

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا

بات پہنچی تری جوانی تک

میرا خیال ہے کہ یہ شعرا اسے کے مزاج کی بڑی صحیح ترجمانی کرتا ہے۔ پیر حال Maurice Hewlett نے جو کچھ اس بارے میں لکھا ہے میں اسے نقل کئے دیتا ہوں۔ یہ دوسری بات ہے کہ آپ اس سے متفق نہ ہوں

If one had to define an essay, it would be as the written after-dinner monologue of a well-read, well satisfied man of, at least five and forty years dont matter, the spirit of years matters very much, You must be mature enough to pontificate, and wise enough to do it tactfully.

فہرستیں۔ گھرا آپ کی اس گفتگو سے انشا ہیہ کے بہت سے پہلو روشن ہو گئے لیکن کیا آپ یہ تانے کی تکلیف کو ید گے کہ انگریزی ادب میں آپ کے خیال

میں اس صنف کا بہترین نمائندہ کون ہے ؟

صلاحیت صاحب۔ اس صنف کا بہترین نمائندہ عام طور سے لوگ Charles Lamb کو سمجھتے ہیں۔ ان کے انشائیہ Dream Children کا شمار classics میں ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے بہت سے انشائیوں کو عالمگیر شہرت حاصل ہے۔ اور اب بھی وہ بڑے ذوق و شوق سے پڑھے جاتے ہیں۔ میں خود ان کی تحریروں کا بے حد گرویدہ ہوں لیکن کسی ایک شخص کو اس صنف کا نمائندہ مان لینا بڑی سطحی بات معلوم ہوتی ہے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ Lamb انیسویں صدی کے ایک ممتاز شاعر تھے جس طرح Bacon سترہویں اور Goldsmith اٹھارہویں صدی کے تھے لیکن ان کے علاوہ اور بہت سے لوگ ہیں جنہیں کمتر سمجھنا بڑی غلطی ہوگی۔ مثال کے طور پر Jeremy, Taylor یا Joseph Addison کو ہی لے لیجئے۔ بیسویں صدی کے انشاپردادوں میں جو نام اس وقت ذہن میں آتے ہیں وہ یہ ہیں :-

H. Belloc, C. K. Chesterton, J. B. Priestley, Robert Lynd, A. G. Gardener, Aldous Huxley, E. M. Forster, Bertrand Russell, Maurice Hewlett.

ان تمام حضرات کے اسے کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور اسے سے دلچسپی رکھنے والے لوگوں کو ان کا مطالعہ کرنا چاہئے خصوصاً وہ لوگ جو اردو میں اسے لکھنا چاہتے ہیں وہ ان لوگوں سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں

والڈن

نید تبصرہ کتاب انیسویں صدی کے مشہور امریکن فلسفی شاعر اور مترجم ہنری ڈیوڈ تھورو کی کتاب Walden or life in the wood کا اردو ترجمہ ہے جسے علی عباس حسینی صاحب نے کیا ہے اور جو ساہتیہ اکادمی نئی دہلی سے شائع ہوئی ہے۔

آج کل امریکہ میں والڈن کو شوق اور اہٹاک سے پڑھتے دالے بہت کم لوگ ہیں۔ ہیمنگ وسے اپنے ایک ناول The Green Hills of Africa میں اعتراف کرتے ہیں کہ ان میں اتنا صبر و تحمل نہیں کہ وہ والڈن کو پڑھ سکیں۔ اگر دریافت کیا جائے تو امریکہ کے پڑھنے والوں کی بہت بڑی اکثریت غالباً ہیمنگ وسے کی تائید کرے گی کیونکہ والڈن میں تھورو نے جس فلسفہ زندگی کو پیش کیا ہے اس کی محض تاریخی اہمیت باقی رہ گئی ہے۔ فلسفہ زندگی شاید اب قابلِ قبول بھی نہیں ہے۔ موضوعیت Transcendentalism سے قطع نظر تھورو نے خدا و غمادی اور انفرادیت کا جو تصور پیش کیا ہے، موجودہ زمانے میں اس سے اختلاف ناگزیر ہے کیونکہ بیسویں صدی میں دو جنگ عظیم کے بعد ہم نے یہ سیکھا ہے کہ تنہا کسی انسان یا ملک کی بقا کے امکانات بہت محدود ہیں اور جون ڈون کے الفاظ میں *to man is an island unto himself* کوئی انسان ایک الگ جزیرہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسا ملک ہے جس کے کنارے دوسرے ملکوں سے ملے ہوئے ہیں۔ فلسفہ میں بھی تھورو کے موضوعیت کے خلاف کم از کم امریکہ

روایات کا احترام قائم رکھا ہے جو ہماری شاعری میں عرصہ سے
موجود ہیں اور اس طرح اگرچہ وہ مضامین نئے لائے مگر تکنیک میں
قدیم شاعری کے ہی پیرو ہے۔ ان کے ساتھ جوش گروپ کے شعرا کا
بھی اردو شاعری کے فروغ میں بڑا ہاتھ ہے۔ جوش، ساغر، مجاز،
آخر بھی سیاسی انقلاب کے خاک و خون میں آلودہ گیت گاتے رہے۔
ادب برائے ادب نے ادب برائے زندگی کو جگہ دی، اردو شاعری
نے ان شعرا کی گود میں دوسرا جنم لیا اور نئے رنگ و روپ کے ساتھ
نمودار ہوئی پھر بھی یہ سیاسی انقلاب کے دلہ دہ اردو شاعری کی
تکنیک میں کوئی انقلاب نہ لاسکے لیکن جب ہم پڑھتے ہیں
اُس کا چہرہ اُس کے خدو خال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے

اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے درباب وطن کی بے بسی کا انتقام

یا
یہاں — ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دوں
یہ لہریں ہیں بھی جاتی ہیں اور مجھ کو پہاتی ہیں
یہ موجِ بادہ ہیں ساغر کی، خوابیدہ فضاؤں میں
اچانک جاگ اٹھتی ہیں۔

میراجی

یا
اتنی جلدی مزدور عورت! آخریکلے میں ما نہیں کیوں
لے دیر ہوئی اب بھاگ بھی جا، بس اتنی کجیت کافی ہے
اس ملک کے بھوکے پیاسوں کو پیسے کی حاجت کافی ہے
اتنی ہنس مکھ خاموشی کیوں، اتنی مالوس نگاہیں کیوں؟

سلام محلہ شہری

تو یہ آوازیں افق مشرق کی پہنائیوں سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں جن کا ماہنی کی شاعری سے کوئی دور کا بھی واسطہ نہیں۔

یہ آوازیں راشد، میراجی اور سلام کی ہیں۔ اردو کے یہ باغی شعراء صرف باغی ہی نہیں بلکہ اُس بغاوت کے علمبردار بھی ہیں جو یہ اردو شاعری اور ادب میں لانا چاہتے ہیں اور بہت کچھ لایچکے ہیں۔ انھیں شاعروں سے ملنے جلتے وہ نیم رومانی شعراء بھی ہیں جن میں فیض اور جذبی کو نمایاں حیثیت حاصل ہے، فیض اور جذبی رومان اور حقیقت کی ملاپ ہیں ان میں نہ وہ جوش اور مجاز کی گھن گرج ہے اور نہ اُن پر خونی اور آتشیں انقلاب کا جنون سوار ہے۔ ان کے یہاں ایک دبی دبی سی کراہ، ایک گھٹی ہوئی بسک اور ایک خاموش الم ہے، ان کے دلوں کے ایوان ویران اور تاریک ہیں جن میں "گل شمس شمسوں کی قطار" کے سوا کچھ بھی نہیں رہ اپنی رومانی فطرت کے باوجود اپنی قوم و ملک کی پکار سنتے ہیں۔ اور

تسہ افکار جو تسکین نہیں پاتے ہیں

سوختہ اشک جو آنکھوں میں نہیں آتے ہیں

اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں

دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں

فیض

حقیقتاً زندگی ان کے لئے ایک کڑا درد ہے اور یہ صرف اشکوں

کی زبان میں کہتے ہیں "اور" آہوں میں اشارہ کرتے ہیں۔

لیکن میں انہیں بھی باغی نہیں کہتا۔ موضوع سخن میں شروع اور نفسیاتی

گہرائی ہے لیکن اسباب میں تراش و خراش کے باوجود وہ جھلک اور شہادت

زائل نہ ہو سکی جو قدیم شاعری کی جان سمجھی جاتی ہے۔ میرے ذہن میں باغی

شعراء کے تحت راشد، میراجی اور سلام پھیلی شہری ہی آتے ہیں کیونکہ ان کی

شاعری نہ صرف پیغمبر کسی تہمت کے ہے بلکہ ان کی ہر نظم تکنیک اور موضوع

کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ ہے۔ ان کی حقیقت بینی اور حقیقت نگاہی پر
 نہ رومان کا شیریں غلاف ہے اور نہ خواب کا دلہنہ سکا یہ جو کچھ محسوس کرتے ہیں
 وہ شدت سے اور تلخ سے تلخ تجربہ کو سچائی سے قاری کے سامنے اُجھا کر کرتے ہیں۔
 اسی لئے جب قاری قدیم شاعری کی بڑی بڑی آفرینوں اور خواب آلودہ دھندلوں
 سے نکل کر پہلے پہل ان باغی شعرا کی عالمی بڑھکتا ہے تو ایک عجیب قسم کی
 ذہنی آنکھیں محسوس کرتا ہے کیونکہ وہ صوفی اور اسلوب بیان سے قطع نظر
 ان کے خیالات میں بھی ایک الجھاؤ ہے۔ یہ قدیم شعرا کی طرح نہیں کہ ایک سیدھے
 سیاٹ خیال کو ایک شعر یا ایک مصرعے میں بیان کر دیں۔ بلکہ ان کی نظموں میں
 بعض اوقات پہلے مصرعے میں ایک خیال اٹھایا جاتا ہے اور دوسرے
 مصرعے میں وہ ختم نہیں ہونے پاتا۔ دوسرا خیال اس سے الجھ جاتا ہے
 پھر دوسرے سے تیسرا اور تیسرے سے چوتھا اور اس طرح زنجیر کی کڑیوں
 کی طرح بعض اوقات بہر خیال نظم کے آخری مصرعے پر مکمل ہوتا ہے۔
 میراجی کی نظمیں اور نیا مکان اور سائے کی حرکت اس کی عمدہ مثالیں ہیں
 قادی پڑھتے وقت یا تو سب کچھ سمجھ جاتا ہے یا کچھ نہیں سمجھتا۔ کبھی کبھی یہ
 الجھاؤ اس قدر پیچیدہ ہو جاتا ہے کہ کسی بار پڑھتے پر بھی مطلب صاف
 نہیں ہوتا اور کچھ اچانک ایک منہ پرے یا ایک لفظ سے سبب پھٹ
 پڑتا ہے یا Explode ہو جاتا ہے۔

یہ الجھاؤ اور ایہم ادب میں سستی اور یا نہ ہو اور باغیوں کی یہ
 تکنیک مکمل ہو یا نہ ہو اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ سب کچھ ان
 مخالف قوتوں کے تصادم کی پیداوار ہے جو ہماری ہندوستانی، انفرادی
 اور اجتماعی زندگی میں آجکل نمایاں طور پر وجود ہیں۔ سیاسی بداری اور
 سیاسی آزادی کی تشنگی کے ساتھ ہندوستان کی سیاست اور معاشیات
 میں ایک درد انگیز جمود، محرومی اور فحاشی کا ڈھنگ ہے جس کے ہلکے

اور محسوس اثرات سے کوئی احساسِ دل و دماغ محفوظ نہیں۔ گذشتہ جنگِ عظیم سے پہلے جو سینر باغ دکھایا گیا تھا وہ جنگ کے بعد جلیان والے باغ، تحریکِ خلافت، شورش، فساد، گرفتاری اور ہر قسم کی دل آزاری میں نمودار ہوا۔ ن. م. راشد نے اس بڑھتی ہوئی بربادی، اس تاریک ہوتے ہوئے افق کو دیکھا۔ اپنے گرد و پیش پھائی ہوئی ذلتوں کو محسوس کیا اور انھیں تاریک گھاؤں سے مقابلہ کرنے کے لئے راشد ابتدا سے ہی پڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ "رخصت" میں وہ نہ صرف اپنا روایتی محبوبہ ہی سے رخصت ہوتے ہیں بلکہ اس نظم کو پڑھ کر کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ جدائی خود رومان سے ہے جس کی تسکین اور سرشاری انھیں اپیل نہیں کرتی۔ محبت اور رومان ان کے لئے ایک "ویران ساحل" ہو چکا ہے۔

مرے محبوب جانے دے مجھے اُس پار جانے دے

ایکلا جاؤں گا اور تیرے مانند جاؤں گا

کبھی اس ساحلِ ویران پر میں پھرنے آؤں گا (خواب کی لستی)

لیکن یہ ابتدائی دلولہ جلد ختم ہو جاتا ہے۔ شاید ہر محبت اور پیائی

انھیں منہ بھاڑے ہوئے نظر آتی ہے اُن کا احساس اور گہرا ہمدردی ہے جس کا مکمل اظہار ہمیں اُن کے مشہور سائینٹ "انسان" میں ملتا ہے۔

اپنی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں

غریبوں، جاہلوں، ہمدردوں کی بیماریوں کی دنیا ہے

یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے

ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں

ہماری زندگی اک داستان ہے نا توانی کی

آخری دو مہر غلوں کی قنوطیت اور مایوسی خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

کسی سے دور یہ اندوہ پنہاں ہو نہیں سکتا

خدا سے یہ علاج دردِ انساں ہو نہیں سکتا

اس شدید مایوسی کے بعد اُن کی روح پر گویا "سکوت مرگ"

مسلط ہو جاتا ہے۔ وہ اپنا غم بھولنا چاہتے ہیں مگر کسی طرح بھی تسکین

نہیں ہوتی۔ پھر اُن کے دل میں یہ خواہش کمر و پیش لیتی ہے کہ وہ چھپ کر ایک

گداہ کہہ لیتے۔ بالآخر اس تلخیِ احساس سے وہ قرار حاصل کر لیتے ہیں اور اپنے

"عذابِ علیم" سے نجات حاصل کرنے کے لئے وہ جنسی تعیش، رقص اور

شراب کا سہارا ڈھونڈتے ہیں جس کا اظہار "طلسمِ جادواں" "ہوٹوں کا

لمس" "اتفاقات" "دریچے کے قریب" "رقص" اور "شرابی" میں ہے،

راشد کے لئے

غم کا بحرِ بیکراں ہے یہ جہاں

میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے

سطحِ شور انگیز پر اس کی رواں

ایک ساحل ایک انجانے جزیرے کی طرف

اس کو آہستہ لئے جاتا ہوں میں

لیکن جنسی تعیش اور اس کی گرائیاری جس کا ذکر راشد کی نظموں

میں جا بجا ہے انھیں اس سکوت سے آشنا نہیں کرتی جس کے وہ متلاشی

ہیں اور

بے کراں رات کے سنائے میں

ایک لمحے کے لئے دل میں خیال آتا ہے

تو مری جان نہیں.....

زمستان کی حسین رات میں ایک خیال انھیں چونکا دیتا ہے

زندگی تیرے لئے رس بھرے خوابوں کا ہجوم
 زندگی میرے لئے کاوشیں بیداری ہے
 اور آخر میں محبوبہ کے ساتھ دیکھ کے قریب کھڑے ہو کر وہ نہیں بھولتے کہ
 ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
 زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

صرف جنسی تعیش ہی نہیں بلکہ رقص کرتے ہوئے بھی وہی بے بسی اور
 لاچاری کے چہنئی مناظر ان کی نظروں کے سامنے ہیں جن کا اظہار ابتدائی
 نظموں میں ہے۔ وہ اپنی ہم رقص سے التجا نہیں کرتے ہیں کہ وہ انھیں تھام
 لے کیونکہ وہ زندگی کی تلخیوں سے بہاگ کر آئے ہیں اور رقص کرتے ہوئے
 وہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ سرگرمی سے ختم ہو رہے ہیں اور چاہتے ہیں
 کہ کلفتوں میں سنگریزہ ایک بکرہ بنے نہ پائے۔ لیکن زندگی ان کے لئے
 ایک خونی بھڑے سے کم نہیں اور یہ احساس بھی ان کے دل میں کھٹکتا ہے،
 "جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں
 کچھ سے ملنے کا پھر اے کالی بھی نہیں"

اور اسی طرح شہ اب کے نشتر میں چور ہو کر بھی وہ ناتوا لوں اور مسکینوں
 کا لہو فراموش نہیں کرتے، غرضیکہ جنسی تعیش رقص اور شباب میں سکون
 نہ پا کر وہ انتقام پر آمادہ ہو جاتے ہیں لیکن وہ کسی بے بس قوم کے مجبور
 و لاچار فرد ہیں۔ ترک موالات اور تحریک خلافت کی شکست دیکھ چکے
 ہیں اس لئے وہ اپنے حکمرانوں کی قوم سے ایک ایسا ہی انتقام لیتے ہیں جو
 ایک مجبور و بے بس لے سکتا ہے۔ بغاوت، سول وار اور انقلاب اگر ناممکن
 سہی تو کم از کم یہ تو ممکن تھا کہ وہ ایک انگریز عورت کو گنہ میں آلودہ کر کے
 اپنی نفرت اور کراہیت کو تسکین دے سکیں۔ اسی لئے اس عورت کا نہ

انہیں چہرہ یاد ہے اور نہ خد و خالی بھر خد ایک جسم نہیں ہے اور اس پر ہنس
 جسم سے وہ اپنے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام لیتے ہیں لیکن شاید
 اس سے بھی تسلی نہیں ہوتی۔ زندگی کے آدرش اور اس کی ٹھوس حقیقتوں
 میں جو خلیج حائل ہے وہ ہر لمحہ بڑھتی جاتی ہے اور ہیملٹ کی زندگی کی طرح
 اس کا علاج بھی صرف موت اور خود کشی ہے۔

میراجی دوسرے باغی شاعر ہیں اور اس تصادم اور کشمکش کی پیداوار
 ہیں جو ہماری آزادی اور سماجی و اخلاقی پابندیوں میں ہے۔ ایک طرف
 سماج اور اس کے وہ اخلاقی قوانین اور بندھن ہیں اور دوسری طرف
 مغربی تعلیم سے بڑھتی ہوئی انفرادیت اور انفرادی آزادی کی خواہش ہے۔
 سماج اس اور مستحکم فرد مجبور اور بے بس، لیکن پھر بھی کشمکش جاری ہے۔
 باغی فرد اس سماج کو ذرہ ذرہ کر کے بکھیر دینا چاہتا ہے جو اس کے نزدیک
 مفلوج اور اندھ ہے اور دوسری طرف سماج کے علمبرداران باغیوں کی
 سرکوبی میں سرگردان نظر آتے ہیں اور ہر قسم کی "مداوا" کی "فرقت" میں اپنا
 دماغی سکون اور توازن کھو بیٹھے ہیں۔

لیکن ہندوستانی سماج میں جس چیز پر پابندی سب سے زیادہ ہے وہ
 ہمارے جنسی تعلقات ہیں میراجی اس کی ردِ عمل میں خود ان کا کہنا ہے کہ
 "جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار
 گذرتی ہے اس لئے ردِ عمل کے طور پر میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور
 کے آئینہ میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے"
 جنس کی تحریک میراجی کے کہنے کے مطابق داخلی ہے کیونکہ انھوں نے
 "ایک ہی بار مشرقی ہندوستان کی ایک عشرت انگیز مورتی کی طرف توجہ کی
 اور نہریت کا منہ دیکھا" اور "جس نے مجھے اپنا نام دیا اور اپنا کام سمجھایا اور

میں نے دیکھا کہ میں ایک شاعر ہوں "جنسی محرومی میراجی کے یہاں داخلی بھی ہے اور خارجی بھی اور اس کا ردِ عمل ان کی ابتدائی نظموں میں صاف جھلکتا ہے۔

جو بات ہو دل کی آنکھوں کی
تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو
جتنی بھی جہاں ہو جلوہ گری اُس سے دل کو گرانے دو

اُن کے لئے حسن اور اُس کی "نمایش جاری ہے"۔ اور وہ اس جھلک کو چھپتی نظر سے دیکھ کر حجب بھر لینا چاہتے ہیں۔ اُن کے نزدیک وہ داد جو ایک لمحے کی ہو وہ بھی داد کہلانے کی مستحق ہے کیونکہ

ہے چاند فلک پر اک لمحہ
اور اک لمحہ یہ سارے ہیں

اور عمر کا عرصہ بھی سوچو اک لمحہ ہے

حسن کی جلوہ گری اور اس کی پرستش اُن کے دل میں جنسی خواہشات کو ابھارتی ہے وہ ناہنجی ہوئی دیوداسی کو پتھر یلے کھمبے کے پیچھے چھپ کر اپنی نیچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ دیوداسی کے رقص سے بہک کر اُن کی نظریں انگیا کے ان سلولٹوں پر پڑتی ہیں جسے دیکھ کر ان کے دل میں زور کی دھڑکن ہوتی ہے سانس تیزی سے چلتا ہے اور ان کے ذہن کی ہر اک رگ تھرکتے لگتی ہے۔ وہ اس وقت کے منتظر رہتے ہیں جب پتھر یلے اونچے کھمبوں کے سائے دیوداسی سے لپٹ جائیں۔ جنسی خواہشات کا یہ شعور ان کی نظم "دیوداسی اور بچاری" میں موجود ہے، لیکن بیان میں بیباکی نہیں۔ صرف اشارہ دیتا ہے۔ اسی عجیب خواہش کی تکرار "کھڑ" میں بھی ہے جہاں ان کے من کا بالک انوکھا لاڈ لایا جاتا ہے اور کھیلنے کو چند رماں مانگتا ہے۔

لیکن "دکھ دل کا دارو" میں اظہار واضح اور بیباک ہے، حسن کا

جنسیاتی پہلو ان کے سامنے عریاں نظر آتا ہے اور وہ ان سفید بازوؤں کے پرستار نظر آتے ہیں جس کے تصویر ہی سے زبان حنط اٹھائے اور ان کے دل میں اچھوتے اور عجیب جذبے ابھرتے ہیں۔

کہ ایک خنجر
آتا ردوں میں چبھا چبھا کر
سفید مرمر سے تھمیں جسم کی رگوں میں
اور ایک بے بس حسین پیکر
مچل مچل کر ٹرپ رہا ہوں

اس اشاریت میں میراجی اپنے خفتہ آرزوؤں کی تکمیل چاہتے ہیں
اس نظم کے بعد میراجی اپنی خواہشات کا بیجا کا نہ اظہار کرتے ہیں۔ اُن
کے نزدیک محبوب کا کوئی اور مصروف نہیں بجز اس کے کہ
آج رات

میرادل

چاہتا ہے تو بھی میر۔ پاس ہو
اور سو میں ساتھ ساتھ

کچھ اسی قسم کے خیالات "کیف حیات" "سجیوگ" "انجوا" "محبت"
"سرگوشیاں" "سنگ آستان" "سرمراہٹ" "خروجی" "دھوبی کا
گھاٹ" "عکس کی حرکت" "انتاد" "بعد کی اڑان" وغیرہ بھی ملتے ہیں۔
جس سماج میں جنسی تعلقات پر پابندی ضرورت سے زیادہ ہوتی
ہے اُس میں گھٹی ہوئی خواہشات بے راہ روی اختیار کر لیتی ہیں اور وہ
صورتیں زیادہ شرمناک اور خطرناک ہوتی ہیں۔ افسانوی ادب میں ایسی
گھٹن اور بے راہ روی کا اظہار عصمت شاہد لطیف کے "لحات" اور
محمد حسن عسکری کے "پسلین" میں ہے۔ میراجی نے بھی سماج کے ایک جیتے

جاگتے ہوئے فرد کی حیثیت سے اس خامی کو محسوس کیا۔ ان کی نظم ”لب جو تبارے“ اسی کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن اس نظم میں بیان اتنا دلکش اور اشاریت مآثری گہری ہے کہ بہت کم قاری صحیح طور پر اس کو سمجھ سکتے ہیں اور اکثر و بیشتر قاری اس کی سطحی رنگینیوں میں کھو کر گزر جاتے ہیں۔

آخر میں یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ میراجی کا موضوع سخن جنس کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ اُن کی شاعری میں اور بہت سے مشاہدات ایسے ہیں جو موجودہ تمدن سے لئے گئے ہیں۔ بکرک کا نغمہ محبت ”جہالت“ اور ”الوہول“ وغیرہ اسی قسم کی نظمیں ہیں جنسی خواہشات کے اظہار میں بھی بعض جگہ ہیں ”ترغیب کی بجائے“ منقیت“ کا احساس ہوتا ہے، جس کی مثال ان کی نظم ”اونچا مکان“ ہے۔

سلام اس باغی گروپ کے آخری شاعر ہیں اور اس دائرہ کی تکمیل ہیں جو موضوع سخن اور تکنیک کے اعتبار سے نیا اور انوکھا ہے۔ سلام کے خیالات راشد اور میراجی کی طرح ابتداء ہی سے بحثہ نظر نہیں آتے اور ان کی ابتدائی نظموں میں ایک بھٹکتی ہوئی کیفیت اور ایک نئے شاہراہ کا احساس ہے۔ ابتدائی نظموں میں وہی فرسودہ اور ہمالی حسن و عشق، وصل و فراق، گل و بلبل کی داستان ہے۔ لیکن ان نظموں اور غزلوں کو پڑھتے ہوئے وہ کھٹک محسوس ہوتی ہے جس نے آگے چل کر سلام کی شاعری کو وسعت فکر اور فنکارانہ انداز بیان دیا۔ جس نے سلام کی شاعری میں اپنے گرد و پیش سے ہم آہنگی اور گیرائی پیدا کی۔

یوں تو سلام میں بہ یک وقت بہت سے دماغی اوہام ملتے ہیں لیکن ان کے بعد کی نظموں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک شدید احساس کمتری کے شکار ہیں۔ یہ احساس کمتری اُن کی نظموں میں یوں تو نت نئے نقوش میں ابھرتی ہے لیکن سب سے زیادہ نمایاں اقتصادی احساس کمتری ہے، وہ یہ کمتری

دراصل اُس ناداری، مفلسی اور بے کاری کا عکس ہے جو ہماری سوسائٹی میں روز بروز بڑھ رہی ہے۔ سیاسی بیداری کے ساتھ عوام میں اپنی اقتصادی پستی کا احساس بھی لازمی تھا اور اُس کے ساتھ ایک "تعمیر نو" کی حسرت ایک کوشش پرواز جو ہمیں اس اقتصادی بددلی اور افسردگی سے نکال سکے۔ سلام کے بعد کی شاعری اسی کشمکش کی تخلیق کردہ ہے۔ یا کم از کم یہی وہ احساس ہے جس نے ان کی آواز میں اعتماد اور ان کے فن پر اعتبار پیدا کیا۔ ابتدائی زمانے میں ان کی شخصیت روایات میں گھٹ کر رہ جاتی ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ شاید خیالات کی بختگی کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت بھی ابھرتی ہے۔ اور ان کو جیسے کھوئی ہوئی راہ مل جاتی ہے اور اسی لئے میں صرف اس سلام کے متعلق کچھ کہوں گا جو "وسعتیں" میں ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے سلام کو اس کا احساس ہے کہ ان کو ایک ایسی نظم لکھنی ہے۔

کہ جس میں لذتِ رومان و موسیقی تو ہو لیکن
حیات و وقت کے کچھ اور نظارے بھی پنہاں ہیں

اور

عروسِ زندگی پر پھول برسائی تو ہو لیکن
حیاتِ نو کی خاطر جنگ کی حرأت بھی کرتی ہو

اس لحاظ سے ان کی یہ نظم "بجھے وہ نظم لکھنی ہے" کافی اہم ہے۔ حیاتِ نو کی حسرت کے ساتھ ان کو یہ بھی یقین ہے کہ عہدِ حاضر کا نظام کچھ پائدار نہیں اور دنیا ایک آنکڑائی لیکن "عہدِ حاضر کا شیرازہ بکھر جائے گا۔"

چاند ستارے ٹوٹ پڑیں گے
آتشِ یار نے ٹوٹ پڑیں گے
جلتی ساتیں رقص کریں گی

ان کی خاکستر سے ایک عہدِ نو کی تعمیر ہوگی لیکن یہ یقین زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا اور اس پر فکر مند مایوسی کا غبار چھا جاتا ہے جس کا اظہار ان کی نظم "بکھرنی ہوئی پتیاں" میں ہے۔

مذت سے ایک فکر ہے صدیوں سے کوششیں

لیکن ہوئیں نہ آج تک افسوس کامیاب

یعنی ابھی ہر ایک تغیر، ہر انقلاب

کھاتا رہا ہے چار قدم چل کے کھو کر

اور شاید اسی فکر مند مایوسی سے اُن کو ہر طرف چھائی ہوئی غربت کا

شدید احساس ہوتا ہے اور اس سے ملی جلی اس لا تو جہی کا بھی جو غریب طبقہ

کی طرف سے سرمایہ داروں میں نمایاں طور پر موجود ہے "خاموش رہو" ان کی

سادہ اور شاید گمنام نظم ہے۔ مگر اپنے اس تجربہ کو سلام جس انداز سے اس

نظم میں بیان کیے ہیں وہ نہایت اچھوتا ہے۔

لاچار ہوں دکھیا ہوں بالو

دور در سے بھوکا ہوں بالو

"خاموش رہو"

کیا چھوت ہے بابا جانے دو

مندر میں پھول چڑھانے دو

"خاموش رہو"

اس اجتماعی افلاس اور ذلت کا احساس "مٹک بن رہی ہے"

"سیاح سے" اور "قلی" میں ملتا ہے۔ ان نظموں میں ایک ٹیس اور چھین

ہے کیونکہ غربت کے احساس کے ساتھ سلام یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ نچلے طبقے

کے لوگوں میں سالہا سال کی ناداری نے ان کی غیرت اور حمیت کو بھی کچل دیا

ہے اور وہ شرمناک حد تک بردل ہو چکے ہیں جن میں اپنے جائز حقوق مانگنے کی بھی

جرات باقی نہیں۔

کچھ اسی قسم ۱۵ احساس "ڈرائنگ روم" میں بھی تھا ہے۔ پیسوں کی جتنی
مزدور عورت اپنا جسم تک بیچنے پر مجبور ہو جاتی ہے اور ڈرائنگ روم میں
اگر ان چیزوں کو حیرت سے دیکھتی ہے جو اسے خود نصیب نہیں مسہری، بجلی،
کوچ، ریڈیو، تصویریں کبھی کچھ اس کے لئے نئی ہیں۔ وہ لپجائی ہوئی نظروں
سے دیکھتی ہے اور "ہر چیز کی بابت پوچھتی ہے" "شاعر نہایت معنی خیز انداز میں
صرف دو چیزوں کے متعلق بتاتا ہے۔

ہاں اس پر رات کو سونے سے پہلے ٹی ٹی ٹی ٹی ٹی ٹی ٹی ٹی ٹی ٹی ٹی
ہاں اس کو دیکھنے سے بجلی کی روشنی گل ہو جاتی ہے
اور پھر اس عورت کو بھاگ جانے کا حکم دیتا ہے کیونکہ اس عورت کیلئے
پیسوں کی حاجت ہی محبت سے زیادہ اہم ہوئی چاہئے۔ شاعر اس نازک
احساس کے میلے آنچل میں چھپ جاتا ہے جس میں شاید پشیمانی بھی ہے۔ پیتل
کا سانپ" اور "منکی برج" میں بھی افلاس زدہ عورتوں کی عصمت فروشی کا
ذکر ہے۔ ان بوسوں کی داستان ہے جو سونے چاندی کے سکوں کے عوض بکتے ہیں۔
"مخدوم سرخیاں" "ٹوٹا ہوا ریکیٹ" "ہاجرہ سے" اور کچھ کو آپ سے شکوہ ہے
میں شاعر کو اپنی غربت کا احساس ملتا ہے۔

یہ شمع، یہ تخت، یہ جاڑے میں سب گھر والوں کی یکجائی
کچھ دور آنکھٹھی سے میری یہ سوچ یہ بچہ کی تنہائی

یا

میں بھی اک دولت دار ہوں۔ آپ نے شاید سمجھا تھا
میں بھی نازوں کا یا لا ہوں آپ کو شاید دھوکا تھا
آپ نے یہ سب سمجھا مجھ کو اور مجھے مانوس کیا
اب جب میری حالت دیکھی دل تو ڈراما یوس کیا

مجھ کو آپ سے شکوہ ہے

لیکن سلام کے مجموعے میں نظموں کا ایک گروپ ایسا بھی ہے جہاں وہ صرف فن کار ہیں اور ان کا مجموعہ پڑھتے وقت کچھ بھی محسوس ہوتا ہے کہ موجودہ سیاسی تمدن کے ایک بدنامیہلو کی تلخی احساس کے ساتھ سلام کی نظر حسن اور خوبصورتی پر بھی پڑتی ہے۔ وہ اس حسن سے نا آشنا نہیں جو آنکھوں سے برستی ہوئی کلیوں اور پھنوار جھلملاتے ستاروں، ڈوبتے ہوئے سورج، اُداس شفق اور گھٹی پلکوں کی چھاؤں میں ہے۔ اس حسن کا اظہار ”آنکھیں“ ایک عورت“ ”جنگل کا ناچ“ ”نغمہ خواب“ ”یاں روڈ“ ”پلکوں کی چھاؤں“ اور ”سات ونگ“ وغیرہ میں ہے۔ حالانکہ ان نظموں میں مضمون اور عنوان بہت کچھ روایتی ہے مگر وہ زاویے جن سے سلام نے انھیں دیکھا اور محسوس کیا ہے وہ نئے اور اچھوتے ہیں۔ ان نظموں میں جو نظم خاص طور پر قابل ذکر ہے وہ ”جنگل کا ناچ“ ہے، موضوع ایک جنگلی حسینہ ہے جو ایک جوان شام کو کھلی ہوئی چاندنی میں رقص کرتی ہے۔

جنگلی لباس میں ایک پیکر گداز

چل رہا ہے جھاڑیوں میں سانپ جھوم جھوم کر
اُڑ رہا ہے مور اپنے بال چوم چوم کر
بھیل مانگنے لگی شام کی ہوا سے ساز

ایک بار۔ تین بار

دست صندلی اٹھے۔ پاؤں لہر کھا گئے

جسم ناز کے شرار

بھیل کے کنارے مست ہو کے ناچنے لگے

اس نظم کو پڑھتے ہوئے نہ صرف بکتے ہوئے گھٹکھڑوں کا احساس ہوتا ہے بلکہ اس میں ہاتھ پاؤں اور سارے جسم کی لہرائی بل کھاتی ہوئی کیفیت بھی ہے۔ اس کے علاوہ جو چیز قاری کے تخیل کو آگساتی ہے وہ شاعر

کی لطیف مصوری ہے جنگلی لباس میں ملبوس حسینہ کے حسن کو واضح کرنے کے لئے شاعر تلامذہ سے کام لیتا ہے۔ اُس پیکر گداز "کو دیکھ کر شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ جیسے جھاڑیوں میں سانپ جھوم جھوم کے چل رہا ہو۔ یا طاؤس اپنے بال و پر چوم چوم کر رقص کر رہا ہو۔ اور پھر دستِ صندلی اٹھتے ہیں اور بار بار اٹھتے ہیں اور رقص شروع ہو جاتا ہے۔ رقاصہ پھول توڑ توڑ کر مورتی پر نچاؤ کرتی ہے، شاید کوئی اساطیری رقص ہے لیکن جس اختصار اور خوبصورتی کے ساتھ سلام اس ناچتی ہوئی حسینہ کے مختلف انداز کو اُجاگر کرتے ہیں وہ انکی لفظی مصوری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس نظم کو پڑھتے ہوئے قاری کی نظروں کے سامنے چلتی، پھرتی، ناچتی، تھرکتی، لہرائی، بل کھاتی تصویریں آجاتی ہیں اور اُسے یہی کچھ محسوس ہوتا ہے کہ رقص اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے اور یہ سلام کی بڑی فتح ہے۔

اس نظم میں جو اوزان استعمال کئے گئے ہیں اُن میں بھی ایک رواں دواں سی کیفیت ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے دورانِ رقص میں یہ نظم لکھی ہے یا اس نظم کو اس رقص کے تال و سر کے لئے لکھی ہے جس کا ذکر وہ اس میں کرتے ہیں۔ شروع میں رقاصہ بل کھاتی اور لہرائی ہوئی آتی ہے۔ رقص شروع ہوتا ہے رقاصہ کے قدم تیز اٹھنے لگتے ہیں، دستِ صندلی بھی لہرانے لگتے ہیں۔ اسی مناسبت کے ساتھ نظم کے مصرعے چھوٹے ہونا شروع ہو جاتے ہیں رقص تیزی کے ساتھ انتہا تک پہنچنے کے لئے بڑھتا ہے۔ مسرت ڈھولکوں کی چیخ اور تیز ہو جاتی ہے اور جنگلی حسینہ شعلہ ریز ہو کر دیوانہ وار رقص کرتی ہے۔ یہاں تک کہ بدوہ کی مورتی مسکرا اٹھتی ہے، اور اچانک رقص ایک چھٹنا کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ اس اچانک خاتمے کو سلام نے ایک عجیب خوبصورتی سے نبایا ہے

اور جیسے چونک کر

رقص بند ہو گیا۔ کس قدر غرور تھا

کامیاب رقص پر

اس نظم کو پڑھ چکنے کے بعد بھی قاری کے تخیل کے تار دیر تک جھنجھٹاتے رہتے ہیں۔ گھنگھروں کی جھنکار سنائی دیتی رہتی ہے اور دستِ صندلی لہراتے رہتے ہیں۔

اس مختصر سے خاکے کے بعد کم از کم یہ چیز واضح ہو گئی کہ جو پچیدگیوں ان شعرا کی نظموں کو ناقابلِ فہم بنا دیتی ہیں وہ خود ہماری تہذیب کی لائی ہوئی ہیں کیونکہ شاعر بے حد حساس اور لطیف ادراک کا مالک ہوتا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش کے اثرات تبصیر کر لیتا ہے۔ مسٹر ایلیٹ کے خیال کے مطابق ایک عام انسان کا محبت کرنا، اسپتوڑا پڑھنا، یا ٹائپ رائٹر کی آواز آنا مختلف تجربے ہیں جن میں کوئی ربط نہیں۔ لیکن یہی چیزیں ایک لطیف ادراک میں گھل مل کر ایک نیا کل بن جاتی ہیں۔ شاعر اپنے تجربے کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے مختلف فنکارانہ حربوں سے کام لیتا ہے اور ایک مرکزی خیال کو کئی زاویوں سے دیکھتا ہے اور اُسے قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔ بعض اوقات خیالات کی پچیدگی شاعر کے بیان کو کبھی پچیدہ بنا دیتی ہیں۔ بعض اوقات ایک تصویر مختلف تصویریں سموئے ہوئے ہوتی ہے۔ قاری اگر دہین نہیں تو وہ یہ نہیں سمجھتا کہ بعض بظاہر مختلف چیزوں میں ایک خفیہ ربط بھی ہے جو شاعر کے بیان کو اور لطیف بنا دیتا ہے۔ اگر قاری اسے سمجھ سکتا ہے تو وہ ایک دماغی لذت محسوس کرتا ہے۔ اگر نہیں سمجھتا تو وہ یہی خیال کرتا ہے کہ جدید اردو شاعری ناقابلِ فہم ہے۔

لیکن کیا یہ پچیدگی ادب اور خصوصاً شاعری میں مستحسن ہے؟ اس سوال کے جواب میں ایک اور سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ کیا ہمارے سماج، معاشرے اور تہذیب کی پچیدگی مستحسن ہے؟ اگر ہمارا نظام معاشرت ہکا کثیف ہے

تو ہم کیوں اُس سے فرار کی تمنا کریں۔ کیوں نہ ہم اس کثافت اور الجھاؤ کو دیکھیں اور محسوس کریں جس طرح ہمارے یہ باغی شعراء کرتے ہیں۔ یا اگر ہم خود محسوس نہیں کرتے تو ہمیں یہ بھی کہنے کا حق نہیں کہ اردو شاعری کی یہ جدید شاخ کسی طرح بھی قابل قدر نہیں۔ ان باغی شعراء میں بھی حسن و شہور ہے۔ وہ بھی خوبصورتی سے متاثر ہوتے ہیں۔

کوئی چھینے لئے جاتا ہے ستاروں کی چمک
کوئی مسموم کئے دیتا ہے شعلوں کی لپک

شاعر میں اپنے گرد و پیش کا شعور فی زمانہ ایک لازمی امر ہے۔ وہ حساس فرد کی حیثیت سے اپنی آنکھیں زندگی کی ملخ اور تکلیف دہ حقیقتوں سے بند نہیں کر سکتا اور نہ خود کو ایک بلندینہ میں محسوس کر سکتا ہے جہاں وہ خارجی اثرات سے محفوظ رہے اور براؤننگ کی طرح الپے کہ خدا اپنے آسمان میں ہے اور دنیا کا نظام کھٹیک ہے۔ ان باغی شعراء میں براؤننگ کی طرح نہ خدا میں پختہ عقیدہ ہے اور نہ وہ معصوم رجائیت ہے۔ ان کے لئے برسرِ اقتدار دنیا ایک ویرانہ ہے۔ ان کو معلوم ہے کہ مشرق کا خدا کوئی نہیں۔ اور اگر ہے تو بیکار محض ہے جس کا انسان کی انفرادی یا اجتماعی زندگی سے کوئی تعلق نہیں۔ اسی لئے وہ زندگی کے رنج و الم، زندگی کی پیچیدگی اور الجھاؤ کو زیادہ شدت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں اور اگر اسی کا عکس ان کی شاعری میں بھی ہے تو اس میں شاعر یا فنکار کا کیا تصور۔

اردو شاعری کے لئے یہ بھی کہنا کچھ قبل از وقت نہیں کہ بقول Yeats "شاعری پوشیدہ زندگی کا ایک انکشاف ہے۔ حالانکہ اردو کے زیادہ تر نقاد ابھی آرنلڈ کے اُس ابتدائی مقولے کو بھی ماننے میں تامل بستے ہیں کہ ادب زندگی کی ایک تنقید ہے۔ لیکن حقیقتاً اردو شاعری لوگوں کی تنقید کے خلاف بہت کچھ آگے بھل چکی ہے۔ خصوصاً ان باغی شعراء کی نظموں کو پڑھ کر

یہی محسوس ہوتا ہے کہ ان کا نظریہ تنقید صحیح ہے۔ یہ جو کچھ لکھتے ہیں وہ نئی طریقے سے زندگی کی تنقید ہے لیکن دراصل ان کی شاعری خود شاعر کی شخصیت کا اظہار ہے۔ میراجی اپنی شخصیت میں سب سے زیادہ گرفتار ہیں اور حالانکہ کہیں کہیں وہ موجودہ سیاسی اور معاشرتی نظام پر سرسری نگاہ ڈالتے ہیں مگر اپنی بیشتر نظموں کے مرکز میراجی خود ہیں۔ اور ان کی زیادہ تر نظمیں انھیں کے گرد گھومتی ہیں۔

(۲)

تکنیک

جس طرح یہ باغی شعراء موضوع کے اعتبار سے ناقابلِ فہم حد تک نئے ہیں اسی طرح ان کی شاعری کی تکنیک بھی پریشان کن حد تک جدید ہے۔ ان سے پہلے اردو شاعری میں بلینک درس تک بھی رائج نہیں تھی اسی لئے اوسط قاری نہ صرف ان کی تکنیک کو ناقابلِ اعتبار سمجھتا ہے بلکہ شعر و شاعری کے لئے ناجائز قرار دیتا ہے اور عام ادب اس کا اوسط قاری میں یہ بات بالکل قدرتی ہے۔ انگریزی شاعری میں بلینک درس بھی پہلے سے موجود تھی۔ ابہام بھی ہر دور کی صدی کے اُن چند شعراء میں کثرت سے ہے جن کو ڈاکٹر جالسن نے غلطی سے الہیاتی شعراء کہہ دیا تھا اور جو اب بھی اسی نام سے یاد کئے جاتے ہیں لیکن موجودہ دور کی اشاریت Symbolism اور اعلیٰ حقیقت نگاہی Surrealism کی تحریکوں کے خلاف جو تنقیدیں ہوئیں اور ہو رہی ہیں وہ کون نہیں جانتا۔

صدیوں سے ہم ایک ہی قسم کی شاعری پڑھتے آئے ہیں۔ ایک ہی طریقہ بیان کو شعر و شاعری سمجھا اور جب کبھی ہم شاعری کی کسی صنف کو ناقدانہ طور پر جانچنے بیٹھے تو صرف انھیں قدروں کی مدد سے خود ہمارے ہی وضع کردہ صنف

اسی لئے جب اوسط قاری جدید اردو شاعری پڑھتا ہے تو اُسے ان تمام قدروں کی بنیادیں ہلتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ وہ انفرادی طور پر چاہے کسی نظم سے متاثر ہو لیکن وہ یہ نہیں دیکھ سکتا کہ اس کی وہ تمام قدروں خاک میں مل جائیں جو ورثہ میں اس کو ملی ہیں اور وہ از سر نو ایک نیا نظریہ قائم کر کے اور ایک نئے زاوئے سے زندگی اور ادب کے دشوار مسئلوں اور مہموں کو دیکھے اور پسکھے۔ مستقبل کا تذبذب اور نا استواری اس کی اس قسم کی جسارت کو بڑھانے سے روک دیتی ہے۔ وہ گھبرا کر ماضی کے شعراء اور ماضی کی قدروں میں پناہ لیتا ہے اور صرف یہ کہنے پر اکتفا کرتا ہے کہ جدید شاعری قہل ہے۔ اس قسم کی مثالیں دنیا کے ہر ادب میں ملتی ہیں۔ ہر نئی ادبی تحریک کا خیر مقدم عموماً کچھ اسی طرح ہوتا ہے۔ جدید اردو شاعری کے خلاف جو کچھ لکھا جا چکا ہے یا لکھا جا رہا ہے وہ اسی انسانی فطرت کی کمزوری کے مطابق ہے۔ لیکن شاعر اور فنکار کا وجود نقاد سے پہلے تھا۔ جس طرح زبان پہلے وجود میں آئی اور قواعد بعد میں بنائے گئے اور جس طرح بدلتے ہوئے ماحول کے ساتھ ساتھ ہمارے خیالات، اخلاق اور معاشرے وغیرہ میں تبدیلیاں ہوتی رہیں۔ اسی طرح ہمارے ادبی رجحانات بھی بدلتے گئے اور اب جب ہماری اردو شاعری ایک نئے رنگ و روپ میں نمودار ہوئی ہے یہ بہت کچھ نامناسب ہے اگر ہم اُسے انہیں تنقیدی اصولوں اور قدروں سے جانچیں جو ہماری گزشتہ کئی صدیوں کی شاعری کے لئے تھیں۔ یہ کبھی کسی حد تک صحیح ہے کہ جدید شاعری میں کچھ نقائص بھی ہیں، لیکن انتہا پسندی ہر رد عمل کی خصوصیت ہوتی ہے اور ہماری جدید اردو شاعری بھی اس سے خالی نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ اس کے محاسن کیا ہیں اور اس کی بھی کوشش کرنی چاہئے کہ ہمارے تنقیدی اصولوں اور قدروں میں اور وسعت پیدا ہو، تنگ نظری خواہ کسی معاملے میں بھی ہو ترقی کی راہیں سدود کر دیتی ہے، خصوصاً ادب میں اس سے ہلاک کوئی اور اثر نہیں۔

اس کا اعتراف توحید شاعری کے سخت ترین ناقدین بھی کرتے ہیں کہ راشد کا بلینک ورس اردو شاعری کی باب میں ایک قابل قدر اور مفید اضافہ ہے۔ میراجی میں ہندی کویتلے کے اوزان کی دکشی، سلام کی شاعری میں ڈرامائی انداز اور ڈرامائی خود کلامی کی بھی وہی قدر و قیمت ہے۔ مخالفین ناقدین اس سے بھی اعتراف نہیں کر سکتے کہ نئی تشبیہیں، نئے استعارے اور نئی ترکیبیں جو یہ بانخی شعراء اپنے ساتھ لائے وہ بھی گہمائے گرا نمایہ سے کم نہیں اس لئے ان ابتدائی چیزوں سے قطع نظر میں تکنیک کے ان نکات پر کچھ کہوں گا جو میں نے جدید اردو شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس کیا ہے۔

اس مضمون کے ابتدائی حصے میں میں نے کہا ہے کہ ان بانخی شعراء کو پڑھتے ہوئے بعض اوقات یا تو قاری سب کچھ سمجھ جاتا ہے یا کچھ بھی نہیں سمجھتا۔ کبھی خیال کی پیچیدگی سے مطلب کی مرتبہ پڑھنے پر بھی صاف نہیں ہوتا اور کبھی صرف ایک لفظ اور فقرے سے سارا مطلب پھوٹ پڑتا ہے یا explode ہو جاتا ہے اور یہ مطلب اس مطلب سے بالکل مختلف ہوتا ہے جو ہم نظم کے آخری ٹکڑے تک پہنچنے سے پہلے سمجھ ہوئے ہوتے ہیں۔ اس کی ایک عمدہ مثال ایلینٹ کی نظم "پروفراک" میں ملتی ہے۔ نظم کو شروع کرنے کے بعد پروفرات اپنی شہیت، اچھا اثر ڈالتا ہے اور ایک سنجیدہ انسان معلوم ہوتا ہے اور یہ سنوخی اثر اس وقت تک قائم رہتا ہے جب تک ہم اس مصرعے پر نہیں پہنچتے۔

I have measured my life with coffee spoons

اس مصرعے سے پروفراک کی ساری کھو کھلی اور بیکار زندگی سرعت کے ساتھ قاری کی نظروں کے سامنے گھوم جاتی ہے۔ اس صنعت کی ایک آسان مثال میراجی کی نظم "بلندیاں" ہے۔

دیکھا انسانوں کی طاقت کا ظہور

اک سکون آہنی ہمد ہے میرا اور میں

روزِ دلیوار سے

دیکھتا ہوں کوچہ و بازار میں

سوچتا ہوں عرصہ انجم کے باشندے تمام

دل میں کہتے ہوں گے..... بیچ

نظم شروع کرتے وقت قاری محسوس کرتا ہے کہ شاعر کا جذبہ خواہ داخلی ہو یا خارجی لیکن وہ موجودہ دور کے نظام آہنی سے مطمئن ہے، اس کا رفیق بھی اس کے لئے ایک سکون آہنی ہے اور وہ مکان کی بلندیوں سے کوچہ و بازار پر ایک ملتفت نگاہ ڈالتا ہے۔ اسے مکان کی بلندیاں انسان کے جذبہ تعمیر سرخروئی اور الوا العزمی کا عکس معلوم ہوتی ہیں۔ اندھیری رات میں وہ بجلی کے روشن محفلوں سے ایک فاتح نہ مسرت محسوس کرتا ہے اور انھیں خیالات کے ساتھ قاری نظم کے آخری حصے پر پہنچتا ہے۔

سوچتا ہوں عرصہ انجم کے باشندے تمام

دل میں کہتے ہوں گے..... بیچ

آخری لفظ ”بیچ“ کچھ ایسا ہے جیسے بجلی کا بٹن دبا دیا جائے اور تاریکی روشنی میں بدل جائے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ اس نے جو کچھ سمجھا تھا وہ غلط ہے۔ وہ نظم دوبارہ پڑھتا ہے لیکن انھیں الفاظ سے ایک نئے مطلب کی شعاعیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ دراصل یہ نظم شاعر کی طمانیت، سکون اور مسرت کا اظہار نہیں بلکہ شاعر کا آدرش ستاروں سے بھی بلند ہے اور اس کے لئے یہ نظام، یہ انسانی جذبہ تعمیر، سرخروئی اور الوا العزمی حقیر اور بیچ ہے۔ اس بنیادی خیال کے آتے ہی نظم میں ہلکی ہلکی شہزادہ جی ہنسی ہوئی نظر آتی ہے۔ ”سکون آہنی؟ قاری کو کھٹکتا ہے۔ سکون تو ایسا نرم، لطیف اور گداز سی کیفیت جس میں غنودن کا لہجہ ہے اس کو آہن سے کیا کام۔ مطلب صاف ہو جاتا ہے۔ سکون آہنی سے شاعر کا مطلب یہ ہے کہ اُس بنیاد پر سکون میں جو اُس کا محبوب اُسے بھشتا ہے شاعر کو سکون نہیں بلکہ

اور اذیت ہے۔ قاری پھر ایک فارسی ترکیب پر الجھتا ہے جواب اسے نقل لگتی ہے۔ "درخشاں چشمہائے دیو تہذیب جدید" مکان کے لئے دیو اور بجلی کے بلبوں کے لئے "چشمہائے درخشاں" میں قاری نمایاں طور پر طنز و لہجہ محسوس کرتا ہے۔ قاری بالآخر سمجھ جاتا ہے کہ شاعر غیر مطمئن ہے۔ اس نظام آہنی سے، اس تہذیب جدید سے، لوگوں کی گرم روی سے آہن کی سواری کے نمائندوں سے اور یہاں تک کہ اپنی محبوبہ سے بھی۔

اسی طرح راشد کی نظم "انتقام" میں بھی اسی قسم کی صنعت یا فنکاری سے معنوی دھماکا ہوتا ہے۔ ابتدائی حصہ میں قاری غلطی سے یہ سمجھنے لگتا ہے کہ اس نظم میں شاعر کے دماغی تعیش کا اظہار ہے وہ اس نظم کو پڑھ کر جنسی اکساہٹ محسوس کرتا ہے۔ ایک برہنہ جسم آتش دان کے پاس، قالین کا فرش، آراستہ میج، گوشہ دیوار میں پتھر کے بت۔ آتش دان میں دھکتے ہوئے انگاروں کا شور، یہ سارے نقوش جو نظم کے پس منظر کے تخلیق میں شاعر کام لاتا ہے قاری کے جنسی خواہشات کو اکساتے ہیں مگر جب وہ آخری مصرعوں پر پہنچتا ہے۔

میرے ہونٹوں نے لیا تھارات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے

تو وہ محسوس کرتا ہے کہ شاعر کچھ اور کہہ گیا۔ جنسی ترغیب کے بجائے منفیت کا احساس ہوتا ہے قاری سمجھنے لگتا ہے کہ شاعر کو فرنگی حسینہ کا خدو خال یاد نہیں۔ اس لئے نہیں کہ شاعر کا حافظہ کمزور ہے بلکہ اس لئے کہ شاعر اسے خود یاد نہیں رکھنا چاہتا۔ شاعر تو اس نفرت اور براہِ مہبت سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتا ہے جو اس کے دل میں حکمرانوں کی قوم سے ہے وہ اپنی قوم کی ہر سیاسی تحریک اور ہر ممکن انقلاب کی تیاری اور بربادی دیکھ چکا ہے

اور وہ اپنی بے بس اور لاچار قوم کی پستی کے انتقام کے لئے بس یہی طریقہ نکالتا ہے۔ اُسے نفرت اُس عورت سے بھی ہے جس سے وہ انتقام لیتا ہے۔ کیونکہ وہ بھی فرنگ قوم کی ایک فرد ہے۔ اس لئے اس کا خدو حال یاد نہیں۔ اُسے صرف وہ برہمنہ جسم یاد ہے جس سے وہ اپنی قوم کی تباہی کا انتقام لیتا ہے یہ خیال نظم کی مجموعی تاثیر کو بدل دیتا ہے۔ جنسی ترغیب بے معنی ہو جاتی ہے۔ نظم کا پس منظر اُکسانے کے بجائے اس نفرت کا پتہ دیتا ہے جو شاعر کے دل میں ہے اور اس طرح قاری آخر میں ایک دماغی سکون محسوس کرتا ہے۔

ان شعرا کی تکنیک کی دوسری اہم خصوصیت ان کی بعض نظموں کی صوتی موسیقی اور ہم آہنگی ہے Divine Comedy کے سلسلہ میں Eliot نے ایک جگہ لکھا ہے کہ شاعری سمجھی جانے سے پہلے اثر انداز ہو سکتی ہے یعنی اپنے افسوں کی گہرائی سے قاری کی سماعت کو متاثر کر سکتی ہے کچھ اس قسم کا خیال کوئٹہ کے یہاں بھی ملتا ہے۔ انگریزی شاعری میں اس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں، لیکن اردو کی قدیم شاعری میں شاید ہی کہیں مل سکتی ہو، البتہ ان باغی شعرا نے اپنی بعض نظموں میں اپنے تجربے کے کسی پہلو کو بیان کرنے کے لئے مسموع تخیل یا Auditory imagination کا سہارا لیا ہے

چنانچہ جب ہم میراجی کی نظم "کیفِ حیات" پڑھتے ہیں
 جیون کی ندی رُک جائے رُک جائے جیون کا راگ
 رُک جائے تو رُک جائے
 رُک جائے تو رُک جائے
 رُک جائے تو رُک جائے
 جھول رہی ہوں جھول.....

توان۔ شعروں کی حرکت میں ہم بڑھتے ہوئے جھولنے کی پینگوں کی سرسراہٹ محسوس کرتے ہیں، یہ جھولنا خوشیوں کا ہے اور جھولنے والی جھولنے کا اس

اعصابی لذت اور سکون کے علاوہ کچھ اور محسوس کرنا نہیں چاہتی اور یہ کیفیت ایک مصرعہ کی تکرار اور مخصوص وزن کے استعمال سے پیدا کی جاتی ہے اور یہ اس کیفیت سے کہیں لطیف اور معنی خیز ہے جو شعراء الفاظ کی مدد سے پیدا کرتا ہے۔ کچھ اسی قسم کی ترکیب میراجی کی دوسری نظم "ناگ بھاکا ناچ" میں ہے۔

ناگ رانچ سے ناگ رانچ سے ملنے جاؤں آج

ناگ رانچ ساگر میں بیٹھے سر پر پہنے تاج

چندرماں کی کرنیں آئیں بل کھائیں بل کھائیں

نکھنے نکھنے ہلکے ہلکے بیٹھے گیت سنائیں

گاتے گاتے کھلتی جائیں سوئیں سکھ کی نیند

(ناگ بھاکا میں) ہلکی ہلکی بیٹھی بیٹھی نیند

سوئی کرئیں جاگ اٹھیں اور ناچیں سندرتاج

میرا من بھی ہنستا جائے دیکھ دیکھ کر تاج

اس نظم کی بندشیں تاج کے تال سر کے مطابق ہیں اور اسرار غایت

سے وزن بھی استعمال کیا گیا ہے۔ سلام کی نظم "جنگل کا ناچ" بھی اس صنعت

کی ایک عمدہ مثال ہے راشد کے سانیٹ "ستارے" میں صوتی موسیقیت

اُس کے تاثر کو اور گہرا کر دیتی ہے۔

نکل کر جوئے نغمہ خلد زارِ ماہ و انجم سے

فضا کی وسعتوں میں ہے رواں آہستہ آہستہ

یہ سوئے لوح آباد جہاں آہستہ آہستہ

اس سانیٹ میں ایک نشانی اور خواب آور کیفیت ہے۔ آہستہ کے

تکرار سے رات کی پرسکون خاموشی اور گہری ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ ان باغی شعرا کی نظموں میں اشاریت Symbolism

بھی ملتی ہے۔ یہ دوق کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ لوگ فرانسیسی اشاری

شعراء سے متاثر ہیں کیونکہ بیشتر ہندوستانی فرانسیسی زبان نہیں جانتے اور اگر جانتے ہیں تو اس درجہ نہیں کہ براہ راست فرانسیسی ادب سے اثر لے سکیں۔ ہمارے افسانوی ادب پر مولیان کا اثر نمایاں طور پر ملتا ہے لیکن اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ مولیان کے تقریباً سبھی افسانوں کا انگریزی زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ قیاساً یہ اثر جدید انگریزی شعراء سے ہمارے ادب میں آیا۔ اشاریت کی ابتداء انگریزی شاعری میں الہیاتی شعراء نے کی جس کا مقصد صرف یہ تھا کہ دو بظاہر مختلف چیزوں میں ایک نکتہ کھینچ اور خفیہ رشتہ قائم کر کے بیان کو اور زیادہ موثر بنایا جائے اور اسے حاصل کرنے کے لئے لکھوں نے غیر متوقع رابطہ سے کام لیا۔ اس قسم کی فنکاری جون ڈن میں بہت نمایاں ہے اور ان کا ایک مصرعہ اکثر مثالاً پیش کیا جاتا ہے۔

A bracelet of bright hair about the bone.

یا اس سے اچھی وہ مثال ہے جب وہ عاشق و محبوب کا مقابلہ کیا سولہ سے کرتے ہیں۔

اس سلسلہ میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی وہ نظم قابل ذکر ہے جہاں وہ کمر (fog) کو بلی بنا کر پیش کرتے ہیں۔

ان مثالوں کو ذہن میں رکھ کر اب راشد کے یہاں اسی اشاریت کا استعمال دیکھئے

کمر چکا ہوں آج عزم آخری

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں

چاٹ کر دیوار کو لوک زبان سے ناتواں

صبح ہونے تک وہ ہرجاتی تھی دوبارہ بلند

یہ نظم ایک ایسے مایوس فرد کی داستانِ الم ہے جو خودکشی کا عزم آخری کر چکا ہے۔ وہ ارادہ روز کرتا تھا مگر وہ ارادہ کسی نہ کسی سبب سے نامکمل رہ

جاتا تھا اور ہر رنج اسے یہی محسوس ہوتا تھا کہ خود کشی ناممکن ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح یاجوج ماجوج کی خیالی قوم اپنے قید خانے کی دھات کی دیوار کو نوک تیاں اسے چاٹ کر کاغذ کی طرح باریک کر دیتی ہے اور وہ سب اسی خوشی میں لوٹ جاتے ہیں کہ صبح وہ قید سے رہا ہو جائیں گے لیکن راتوں رات وہ دیوار پھر اسی طرح آموچہ ہوتی ہے اور قوم کی رہائی کی کوئی صورت پیدا نہیں ہوتی۔ اسی طرح راشد کی نظم کا ہیرو بھی قید حیات سے رہائی چاہتا ہے مگر مجبوریاں اور ارادے کی کمزوری اس کی راہ میں حائل رہتی ہے۔

میراجی کے خیال کے مطابق اگر اس نظم کا ہیرو ایک کلرک ہے جو اپنی ملازمت کی قید سے رہائی چاہتا ہے اور اپنے نوک قلم سے فائلوں کی فائلیں ہر شام کو مرتب کر دیتا ہے اور صبح ہوتے ہی پھر نئی فائلیں اس کی میز پر آموچہ ہوتی ہیں۔ جب بھی نظم کی اشاریت میں فرق نہیں پڑتا اسی قسم کی اشاریت ”بے کراں رات کے سنائے میں“ اور ”دریچے کے قریب“ میں بھی ہے لیکن اشاریت کے صحیح معنوں میں رہنما میراجی ہیں۔ ابتدائی چند نظموں کو چھوڑ کر میراجی کی کوئی نظم ایسی نہیں ہے جس میں اشاریت نہ ہو۔ وہ کوئی بات اس وقت تک سمجھتے ہوئے معلوم نہیں ہوتے جب تک وہ کسی اشارے (Symbol) میں نہ دیکھ لیں۔ اسی لئے شاید ان کی نظموں کا بیشتر حصہ عام قاری کے لئے ناقابل فہم ہے۔

اشاریت کے علاوہ ان کی بیشتر نظموں میں تلامزم (association) بھی نمایاں طور پر موجود ہے۔ تلامزم سے میرا مطلب یہ ہے کہ ایک مرکزی خیال یا شبیہ کے ساتھ ان کے لاشعور حافظہ سے اور بہت سے شبیہ یا خیالی تصویریں ابھرتی ہیں جو شاعر کے خیالات کے اظہار میں معاون ہوتی ہیں اور اس میں ایک لطیف حسن پیدا کر دیتی ہیں ان کی نظم ”بعد کی اڑان“ میں مرکزی خیال یہ ہے کہ اُن کی محبوبہ رات کے ”اندھے نوفان“ کے بولے ٹیٹاں ہے اور شاید اپنے گناہ کے احساس کی وجہ سے اُس کی آنکھوں سے آنسو چھٹک

پڑتے ہیں محبوبہ کی آنکھوں میں کاجل ہے افسانہ آنسو کے قطرے کاجل سے مل جاتے ہیں کہ
سیاہ رنگت اختیار کر لیتے ہیں اور آنکھوں سے نکل کر محبوبہ کے رخسار کی طرف
رنہ نکلتے ہیں۔ شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ قطرے محبوب کے رخساروں کو
پوسنے کے لئے بڑھ رہے ہیں اور اسی لئے

چوم ہی لے گا بڑا آیا کہیں کا گوا
اڑتے اڑتے بھلا دیکھو تو کہاں آپہنچا
کلمہ ہوا، کالا، کلوتا، کاجل

میں اگر مرد نہ ہوتا تو یہ کہتا تجھ سے

قاری جب نظم شروع کرتا ہے تو الجھتا ہے وہ سوچتا ہے کہ بھلا گوا کیسے
کسی کو چوم سکتا ہے اور اسے یہ خیال کچھ مضحکہ خیز لگتا ہے لیکن اگر قاری
ذہین ہے اور لطیف ادراک کا مالک ہے تو تیسرے مصرعہ سے وہ صحیح
مطلب پر پہنچ جاتا ہے کیونکہ اس مصرعہ میں کاجل صفت بھی ہے اور نرم
بھی وہ یہی سوچتا رہتا ہے کہ شاعر نے کاجل کو گوا کیوں کہا یہ خلش نظم کے
آخری حصے پر پہنچ کر دور ہو جاتی ہے قصہ یوں ہے "رات کے طوفان"
کے بعد شاعر کے لاشعور سے طوفان نوح ابھرتا ہے اور ان دونوں طوفانوں
میں شاعر مشابہت ڈھونڈ لیتا ہے۔ اس نے سن رکھا ہے کہ نوح نے توے
کو خشکی کا پتہ لانے کے لئے چھوڑا تھا اور وہ گوا طوفان کے بعد بھی خشکی کی تلاش میں
اڑتا رہا اور جس طرح اڑتا ہوا گوا گزرے ہوئے طوفان کا پتہ دیتا تھا اسی
طرح محبوبہ کے پھیلے ہوئے کاجل میں رات کی کہانی پوشیدہ تھی۔

ان بانگی شعرا پر یہ سب کچھ لکھ چکے کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ میں نے کچھ نہیں
لکھا اور اگر میری جگہ کوئی اور ہوتا تو وہ بھی شاید ہی محسوس کرتا کیونکہ ان شعرا پر
تنقید کرتے ہوئے نقاد اپنی زبان و بیان میں کوتاہی محسوس کرتا ہے اور شاید سوچتا ہے
کہ "طو رائے سخن بھی ہے اک بات"

فیض احمد فیض

انگریزی شاعری پڑھتے ہوئے قاری کے ذہن میں کتنے بہت سے دائرے واضح ہو جاتے ہیں۔ ہر عہد کی شاعری کی کچھ مشترک خصوصیات ہیں اور ہر شاعر کسی نہ کسی گروپ سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی لئے جب کبھی وہ ایک سرسری نظر بھی ڈالنا چاہتا ہے تو اُسے ہر دور اور شعرا کے ہر گروپ کا ایک نام مل جاتا ہے۔ کلاسیکی، نیم کلاسیکی، قبل رومانی، تیم رومانی، جدید، باغی وغیرہ چاسرے ٹی۔ ایس۔ ایلٹ تک کا یہ طویل سفر طرزوں کے سلسلے میں پھیل جاتا ہے، اور اس کے تخیل کے دھندلکے میں وہ تمام شاہراہیں جھلکتی جگمگاتی رہتی ہیں بعض کتنی کشادہ اور حسین اور بعض کتنی سنگلاخ اور دشوار گزار، بعض کتنی اچھی ہوئی اور پیچیدہ۔ لیکن ہر راہ کی پہچان الگ ہے اور بعض فرسودہ اور پامال راہیں بھی قاری کے ذہن میں محفوظ رہتی ہیں۔

اس کے عکس میں وہ اردو شاعری پڑھتا ہے تو اسے ایک عرصہ تک شاید بے کیف یکسانیت کا احساس ہوتا ہے۔ کتنے دائرے ابھرتے ہیں اور وہ مکمل بھی نہیں ہونے پاتے کہ دوسرے دائرے آتے ہیں۔ ایک دائرے سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرا اسی طرح بتا رہتا ہے یہاں تک کہ ہر چیز گڈمڈ ہو کر بیدار ہو جاتی ہے اور غیر واضح ہو جاتی ہے۔ جن میں آپ خصوصیات شاعری کی بنیاد پر نہ کسی دور کو متعین کر سکتے ہیں اور نہ شعرا کا گروپ، اور اگر اس کی کوشش کریں بھی تو محض اندازِ بیان کے سہارے کچھ خاکے شاید تیار ہو سکیں۔

ان میں رنگ آمیزی نہ صرف قاسمی بلکہ ذہین نقادوں کے لئے بھی مشکل ہے۔
 غدر سے پہلے کی شاعری تک کی مسافت آپ اس طرح طے کر کے غدر
 کے بعد کی شاعری میں بھی بہت دور تک اٹھیں روکھی پھکی یا مال راہوں سے
 گذرتے ہیں یہاں تک کہ آپ انیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسویں صدی
 کی ابتدا میں کچھ نئے زاوئے اور نئے دائرے بنتے دیکھتے ہیں۔ لیکن یہاں آپ کی
 دشواری کی نوعیت کچھ اور ہو جاتی ہے۔ اگر انگریزی شاعری میں شعرا کا ایک
 گروپ ایک دور کے دائرے کی تکمیل کرتا ہے تو اردو میں جنگ عظیم کے پہلے
 اور بعد کی شاعری میں بہت سے دائرے مل کر ایک شاعر کی تکمیل کرتے ہیں۔
 مثال کے طور پر جوش کو لے لیجئے "نقش و نگار" سے "حرف آخر تک" گتے
 دائرے بنتے ہیں۔ جوش جمالیاتی شاعر۔ جوش شاعر قدرت
 جوش، ردمانی شاعر۔ جوش، انقلابی شاعر۔ جوش،
 باغی شاعر۔ غرض کہ آپ کو محسوس ہوتا ہے کہ جوش سبھی کچھ ہیں۔
 اسی طرح اقبال اگر ایک طرف بے جان، سرد اور ٹھٹھڑے ہوئے فلسفی ہیں تو
 دوسری طرف دنیا کے غریبوں کو جگانے کا عزم بھی رکھتے ہیں۔ جاز
 اصنام نمائش کی پرستش کرتے ہیں۔ اپنے محبوب کی سالگرہ پر خوشیاں مناتے
 ہیں، اور دعائیں دیتے ہیں اور پھر وہی مجاز انقلابی بن کر در بدر آوارہ بچی
 پھرتے ہیں۔ راشد اگر اپنے سادہ و معصوم محبوب کو واقف الفت
 کرنے سے گھبراتے ہیں تو ایک برہنہ جسم سے اپنے ارباب وطن کی بے بسی کا
 انتقام بھی لیتے ہیں۔

آخر یہ ہنگامہ خیز دوڑ کیوں؟

قاری اُجھٹا ہے کہ آخر یہ کیوں؟

ان وجوہات کو بیان کرنے کے لئے کافی جگہ اور وقت کی ضرورت ہے۔
 مختصر اُلوں کچھ لیجئے کہ انیسویں صدی کے آخر میں اردو ادب میں ادب کو زندگی

سے قریب لانے کی کوشش بہت کامیاب ہوئی۔ ہمارے ادیبوں میں خصوصاً شعراء میں ایک طرف اس کا احساس تھا کہ معاشرتی سیاسی اور اقتصادی فسطی کے علاوہ ہمارا ادب بھی دوسری زبانوں سے صدیوں پیچھے ہے۔ زمانہ قدیم کے شعراء کو لوہو کے بیل کی طرح صدیوں تک ایک ہی دائرے پر چکر کاٹتے رہے تھے۔ ان کی تنگ نظری اور قدامت پرستی نے اردو شاعری کو اس کی موجودہ وسعتوں سے محروم رکھا تھا اسی لئے وہ اس کوشش میں تھے کہ وہ ان تمام شاہراہوں کو اپنا میں جو اردو شاعری کے لئے اجنبی تھیں۔ ان حالات میں اردو شاعری کا انگریزی ادب سے اثر پذیر ہونا تعجب خیز نہیں ہے۔ اس اثر سے مل جل کر مارکس اور فرانٹز کے وہ خیالات بھی آئے جو ہم رے بہت سے معاشرتی مسئلوں کا حل سمجھے جلتے ہیں۔

دوسری طرف ادب کو زندگی سے قریب لانے کی کوشش نے وہ بہت سے موضوعات سخن دیئے جو اب تک اردو شاعری میں نامانوس تھے۔ وہ موضوعات جو اب تک ناشائستہ سمجھے جاتے تھے انہیں شعراء نے نوازا اور ان کے سہارے عوام کی زندگی کے کئی پیچیدہ مرحلوں سے روشناس کرایا۔ نئے موضوعات سخن کے ساتھ نئے اسالیب بیان کی تلاش ہوئی۔ بعض اوزان میں نئی، بعض میں مفید اور مضر قطع و رید ہوئی اور اس طرح صدیوں کی مسافت چند سالوں میں طے ہو گئی۔ مختلف دائرے سمٹ کر ایک ہی شاعر کے دامن میں آ گئے اور اردو شاعری کا یہ مرجھایا ہوا پودا دیکھتے ہی دیکھتے ایک تناور درخت بن گیا اور مختلف صحت مند شاخیں پھوٹ نکلیں۔

انہیں شاخوں میں ایک شاخ نیم رومانی شعراء کی بھی ہے جس میں فیض، بھٹی اور اختر الایمان کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ فیض اور بھٹی جیسا کہ میں اپنے عقیدے کے چند باغی شعراء میں لکھا ہے "رومان اور حقیقت کے ملاپ ہیں۔" ان میں نہ وہ جوش اور مجاز کی گھن گرج ہے اور نہ ان پر خونی اور

آتشیں انقلاب کا جنون سوا ہے۔ ان کے یہاں ایک دینی دینی سی گراہ
 — ایک گھٹی ہوئی سی کسک اور ایک خاموش اہم ہے — ان کے دلوں
 کے ایوان ویران اور تاریک ہیں جن میں گل شدہ سمعوں کی قطار کے سوا
 کچھ بھی نہیں۔ یہ اپنی رومانی فطرت کے باوجود اپنے ملک اور قوم کی بیکار سنتے
 ہیں۔ اور حقیقتاً زندگی ان کے لئے ایک کڑا درد ہے جو گیت میں ڈھلتا ہی
 نہیں اور یہ صرف اشکوں کی زبان میں کہتے ہیں اور آہوں میں اشارہ کرتے
 ہیں۔ لیکن فیض، جذبی، اختر الایمان کو پڑھتے ہوئے بھی اسی ہنگامہ خیز دور
 کا احساس ہوتا ہے جس کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔ انگریزی شاعری میں نیم رومانی
 شاعری کے پیشوا سون برن (Swinburne) ہیں جو بظاہر و کثورین
 دور کی شاعری کے لطیف پہلو سے منسلک ہیں۔ لیکن دراصل سون برن کی
 شاعری اور ان کے موضوعات شیلے، بائرن، کیٹس اور لینڈر کے موضوعات
 کی بازگشت ہیں۔ وہی آزادی کا وجد و انبساط، وہی مظلوم قوموں کی جدوجہد
 وہی باقاعدہ مستند مذہب سے بغاوت، وہی اذعانیت سے جنگ، وہی وحدت
 الوجود کے رجحانات، وہی حسی یا خواہی حسن سے ثابت، سب کچھ وہی ہے۔ اسی
 طرح فیض، جذبی اور اختر الایمان کی شاعری میں اگر ورڈسورث کے ادراک
 اور تخیل کا ملاپ اور تخیلی بصیرت ہے تو وکٹورین شاعری کی طرح ان کی
 شاعری میں مرکزی مقصد اور محرک عقلی یا ذہنی بھی ہے۔ ان میں آرنلڈ کا انکسار
 اور اعتدال ہے۔ اور آرنلڈ کی طرح یہ اپنی آواز میں مناسب تبدیلی بھی پیدا
 کر سکتے ہیں۔ آرنلڈ کی طرح ان شخصیتوں میں بھی دو متضاد قوتوں کی پیکار ہے۔ انکی
 شاعری میں حسن و محبت کی دل گہ از داستانیں بھی ہیں اور بیزار رنگا ہوں کی تلخی بھی
 ان میں حسن کی رنگینی میں کھو جانے کی جرأت بھی ہے اور اجنبی ہو جانے کی تمنا بھی۔
 یہ شغل سے کرتے ہیں، لیکن بے ناب میں تلخی زہر بھی محسوس کرتے ہیں۔ یہ عہد حاضر سے
 بالوس ہیں لیکن شناسیت نوردہ نہیں۔ ان کی شاعری میں ایک فکر مند پس رہے

یہ جانتے تھے کہ غلامی کا دور چند روز فقط چند روز ہی ہے۔ یہ پاپ کٹ جائے گا، اور وہ دن دور نہیں جس کے لئے وہ کیا کچھ گوارا نہیں کرتے۔ انہیں خصوصیات نے انہیں نیم رومانی کا لقب دیا۔

فیض کی شاعری میں جو چیز ابتداء سے کشمکش ہے وہ ان کی روح کی تنہائی ہے خواہ وہ ایک نظم ہو یا پورا مجموعہ لیکن پڑھتے ہوئے قاری ان کی روح کی تنہائی بھی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ بہت کچھ شیلے کی طرح ان کی اکتائی اکتائی سی نظریں اپنے گرد و پیش پر پڑتی ہیں۔ اپنے دور کی زبان پذیر قدروں سے مایوس ہوتی ہیں۔ اور پھر وہ اُس نئے دور کی منتظر رہتی ہیں جب یہ تاریک بغیر چھٹ جائے گا۔ اور وہ بھی جذبی کی طرح ہمالیہ کے جلگاتے کلس دیکھ سکیں گے۔ یہ انتظار جو کئی معنوں میں جسمانی بھی ہے اور روحانی بھی، بہت کچھ رومانی ہے۔ اور اسی لئے فیض کی شاعری میں ایسا حزن و ملال، ایسا درد و الم، ایسی غم انگیزی ہے جس میں ہارڈی یا فانی کی تنوطیت کی خشکی نہیں بلکہ جو حسین ہے، جو پراسرار ہے، جو خواب آلود ہے جو جمالیاتی لذت سے چور ہے، فیض کی آنکھیں فکر مند بھی ہیں اور درد مند بھی، لیکن جس چیز کا ہمیں شدت سے احساس ہوتا ہے وہ یہ کہ انکی آنکھیں منتظر بھی ہیں آنے والے محبوب کی، کسی رنگین آنچل کی، گھنے درختوں پر تھکی ہوئی، سوئی ہوئی چاندنی کی، سرگوشیوں کی، ایک اُلجھے ہوئے مہووم سے درماں کی، اور اس عہد نو کی جس پر انہیں یقین ہے، یہ انتظار کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دل میں کھوئی ہوئی یاد سے لے کر سوختہ اشکوں کی کہانی تک یہ انتظار قائم رہتا ہے۔ ان کی تنہائی ہر لمحہ بوجھل ہوتی جاتی ہے لیکن انتظار کی آخری امیدوں سے وہ بھی مایوس نہیں ہوتے۔

کہا جاتا ہے کہ شیلے کی زندگی جمالیاتی و فنی اعتبار سے ایک حسین داستان ہے اور اس کی زندگی کے ہر چھوٹے بڑے واقعہ پر سمندر، جھیل اور پانی کا پراسرار پرتو ہے۔ جھیل میں کاغذ کی ناؤ ڈالنا، سمندر کا سفر کرنا، ہیرٹ کا پانی میں ڈوب کر

میں نظریہ علمیت Pragmatism کی مقبولیت عام ہے۔

اس کے علاوہ تھورونے والدین میں زندگی کی سادگی اور بلندی کی کو لازم و ملزوم قرار دیا۔ لیکن امریکہ کے موجودہ معاشرے میں سادگی کے برعکس انتہائی سو فیصد اہمیت بلند معیار زندگی کا نصب العین ہے۔ زیادہ سے زیادہ دولت پیدا کرنا اور اسے بے دریغ خرچ کرنا روزمرہ کے چھوٹے موٹے کام کھنی شین اور چھوٹے موٹے آلات کی مدد سے کرنا، ترقی یافتہ اور ہندوبہ ہونے کی علامتیں سمجھی جاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ سمجھ میں لوگوں کا تھورو کی سادگی کی طرف جو افلاس کے مترادف ہے ذہنی طور پر لوٹ جانا ناممکن ہے۔ ان کے خیال سے تو "سادگی" یا افلاس ایک ایسا تہذیبی طرز ہے جو وہ بہت پیچھے چھوڑ آئے ہیں اور اس کی طرف واپس جانا ترقی معکوس ہے۔ اسی طرح بلند خیالی کے لئے سادگی کو ضروری نہیں سمجھا جاتا۔ ختم ہفتہ پر شاید یہ لوگ کن کاوڈ کے تالاب والدین کے کنارے ایک آدمی دن گزاریں لیکن یہ خیال بیشتر امریکوں کے لئے مضحکہ خیز ہوگا کہ وہ تالاب کے کنارے اسی طرح اور انہیں مقاصد کے لئے جا کر رہیں جو۔ (رح تھورونے کچھ دن وہاں گزارے تھے۔

لیکن والدین تھورو کے انتقال سے آٹھ سال قبل ۱۸۵۴ء میں سائے ہوئی تھی اس کا شمار اسی وقت سے امریکن کل سیکس میں ہونے لگا تھا۔ اس کتاب سے پہلے تقریباً اسی موضوع پر تھورونے *A week on the Concord and Merrimack Rivers* ۱۸۴۹ء میں لکھا تھا۔ اس میں اس مسرت کا اظہار ہے جو تھورونے سیاحت میں مناظر قدرت یا نیچر سے حاصل کئے تھے۔ والدین نیچر سے متعلق تھورو کے مجموعی تجربات تفصیل سے ہیں گوانٹوں نے بقول خود اپنے اخطاط "decay" کے زمانے میں یہ تھا والدین نیچر اور زندگی کی لافانی قوتوں پر ایک فحشہ ذرا نہ سمجھے۔ اسی نقطہ نظر سے کتاب کے مختلف حصوں کو پرکھنا چاہئے۔ "سادگی" یا "افلاس" یا اقتصادی معاملات کی بحث سے گراؤ ہو جانا میرے خیال میں بہت بڑی غلطی ہوگی کیونکہ "سادگی" یا "افلاس" کے معنی تھورو کے خیال سے محض زندگی کی مادی یا اقتصادی بوجھ سے آزادی نہیں

ہے بلکہ نفس کشی اور اعلیٰ تہذیب ہے جس کی مدد سے وہ اپنی قولوں کو ایک نقطہ پر مرکوز کر سکتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں سادگی تھورو کے لئے انہی قسم کی ذہنی اور اخلاقی تربیت تھی جس طرح ایمرسن کے لئے "تہائی" تھی۔ انھوں نے ایک جگہ پر اپنے خط میں لکھا ہے:

You think that I am impoverishing myself by with drawing from men, but in my solitude I have woven myself a silken web or chrysalis, and nymph-like, shall ere long burst forth a more perfect creature, fitted ^{to} a higher society. By simplicity, commonly called poverty, my life is concentrated and so becomes organized.

اس اعتبار سے والدین (Melville) کے ناول Moby-Dick کی طرح خود کی تلاش کی ایک عظیم کوشش ہے۔ خود جو کائنات کی ہے اور کائنات اصغر کی ہے چنانچہ کتاب کے آخری حصے میں تھورو کا ارشاد ہے کہ خود کی تلاش کرو کیونکہ اخلاقی دنیا میں

There are continents and seas to which every man is an isthmus or an inlet, yet unexplored by him....

and it is easier to sail many thousand miles....

than it is to explore one's being alone.

اس روشنی میں دیکھا جائے تو والدین ایک خطی کی سرگزشت نہیں ہے بلکہ انسان کو سمجھنے اور اس کی صلاحیتوں کو منظم کرنے کی ایک پُر خلوص کوشش ہے۔

والدین کے فلسفیانہ پس منظر اور ہندو فلسفہ "تیاگ" اور "آتما" میں بہت سی خیر مماثلت ہے۔ جہاں تاہم وہ تعلیم کا ایک پُر اخص خود کی تلاش کے بارے میں ہے اور ابشدد میں بھی "آتما" اور "پرم آتما" کی بحث بار بار اٹھائی گئی ہے اس لئے یہ یقین سے کہا جاسکتا ہے

ہندوستان میں والڈن کو لوگ شوق سے پڑھیں گے۔ سامہتیہ اکاڈمی نے اس کتاب کے انتخاب میں بڑی دقت و لگن سے کام لیا ہے اور ترجمہ کے ذریعہ اس کتاب کو عام لوگوں تک پہنچانے کی کوشش قابلِ قدر ہے لیکن افسوس کے ساتھ یہ لکھنا پڑتا ہے کہ علی عباس حسینی صاحب نے ترجمہ کو اس خوش اسلوبی سے انجام نہیں دیا ہے جسکی ہمیں ان سے توقع تھی۔ ترجمہ جگہ جگہ سے مجید ناقص ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حسینی صاحب نے انتہائی عجلت میں یہ ترجمہ کیا ہے اور اس بات کی کوشش نہیں کی ہے کہ مصنف کا مفہوم ادا ہو جائے غالباً ان کی تھورو کے فلسفے سے واقفیت بہت معمولی ہے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ انھوں نے صرف لفظی ترجمے پر اکتفا کرنا مناسب سمجھا ہے نتیجے

کے طور پر ان کے جملے پیچیدہ اور الجھے ہوئے ہیں۔ ترجمے میں اس قسم کے جملے عام ہیں:

میں نے سنا ہے کہ ایک ممتاز شہر میں، جو مصلح بھی تھے اس سے پوچھا کہ کیا وہ یہ نہیں چاہتا کہ اس دنیا میں کوئی تبدیلی ہو اور ان کا یہ کہ اسے یہ معلوم نہ تھا کہ یہ

سوال پہلے بھی پوچھا جا چکا ہے۔ اس نے تعجب سے منستے ہوئے..... (صفحہ ۲۲)

انکو کوئی شخص اپنی فطرت کی ہلکی ہلکی مگر متواتر تحریکوں کو جن کا حقیقی ہونا یقینی ہے

سناتا ہے، تو چاہے وہ یہ نہ دیکھے کہ وہ اسے کس حد تک یا کس پائے تک

پہنچا دیں گے، مگر جیسے جیسے اُس کی قوت استقلال و وقار بڑھتی جائے گی

و جیسے ہی ویسے اسے اپنا راستہ صاف نظر آنے لگے گا..... (صفحہ ۲۶)

ان جملوں میں نہ صرف اوقات و اعراب کا غلط استعمال کیا گیا ہے بلکہ ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ مترجم کے ذہن میں خود یہ بات واضح نہیں ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں۔

بہر حال والڈن ان لوگوں کے لئے جو انگریزی زبان سے واقف نہیں ہیں، ایک

مفید اور دلچسپ کتاب ہے۔ تھورو جہاں تا گاندھی کے پسندیدہ اور محبوب مصنف تھے

ہو سکتا ہے کہ اس ترجمے سے ہندوستان میں لوگوں کو تھورو کی تحریروں سے دلچسپی پیدا

ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ کچھ نرے کے بعد والڈن کا بہتر ترجمہ پیش کیا جاسکے۔

اردو کے چند باغی شعراء

(۱) موضوع

”ہماری تہذیب میں بے حد تنوع اور پیچیدگی شامل ہے اور یہ تنوع اور پیچیدگی ایک لطیف اور اک پر اثر انداز ہو کر مختلف اور پیچیدہ نتائج پیدا کرتی ہے۔“

ٹی۔ ایس۔ ایلینٹ

”مجھے یقین ہے کہ سب لوگ اس رائے کو روز بروز زیادہ نامنظور کریں گے کہ شاعری زندگی کی ایک تنقید ہے اور اس خیال کو زیادہ و فوق کرے ساتھ مان لیں گے کہ یہ پوشیدہ زندگی کا انکشاف ہے۔“

ڈبلاوا پی، ایٹس

شاعر کسی زمانے کا بھی ہو، اُس کی نظم کے مضامین کہتے ہی نئے اور نئے کھے کیوں نہ ہوں، لیکن اُس کی آواز، اس کی نظموں کی موسیقی بہت کچھ ماضی کے شعراء سے ہر در ملتی جلتی ہے۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کی ابتدا میں اردو شاعری میں بڑے بڑے انقلابات آئے، غزلیات کے حدود میں جکڑی ہوئی اردو شاعری کی وسعتیں بڑھتی گئیں اور آخر میں فلسفی شاعر اقبال نے وہ رہی سہی خامی بھی پوری کر دی جس کی اردو شاعری ہمیشہ کی محتاج تھی۔ لیکن جب ہم حالی یا اقبال کی نظمیں پڑھتے ہیں تو ان کی آوازیں بہت کچھ جانی پہچانی معلوم ہوتی ہیں اور اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ انھوں نے اپنے انداز بیان اور زبان میں ان

خود کشی کرنا۔ سمندر کے جھاگوں میں اپنے مرحوم بچے کی شبیہ دیکھنا۔ پانی میں
 ڈوب مرنے کی دعائیں مانگنا اور بالآخر خود پانی میں ڈوب جانا یہ سب ایک
 ہی بار کی مختلف کڑیاں ہیں۔ بہشت نہیں ہیں اور جہنم بھی اسی طرح
 فیض کی ابتدائی شاعری کا مرکزی محرک تہائی و انتظار ہے۔ ایک خیال سے
 دوسرے خیال تک، ایک شعر سے دوسرے شعر تک۔ ایک نظم سے دوسری نظم
 تک یہی دھاگا پرویا ہوا نظر آتا ہے۔ موتی کے بیدار دانوں کی طرح ان کی ہر
 نظم انفرادی طور پر اپنا وجود رکھتی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر وہ سب ایک ہی ڈالا
 میں۔ ان کی ساری نظم ”خدا وہ وقت نہ لائے“ بغیر کسی تمہید کے اس انتظار
 کا اظہار ہے۔

وہ اپنی محبوبہ سے مخاطب ہیں اور اس وقت سے ڈرتے ہیں جب سے

طویل راتوں میں تو بھی قرار کو ترسے
 تری نگاہ کسی غم گسار کو ترسے
 خزاں رسیدہ تھا بہار کو ترسے

اور سے

خدا وہ وقت نہ ڈائے کہ تجھ کو یاد آئے
 وہ دن کہ تیرے لئے بے قرار اب بھی ہے
 وہ آنکھ جس کو ترا انتظار اب بھی ہے

اس نظم کو پڑھتے ہی گٹھنٹا ہے کہ فیض کے یہاں وصل کی سرشاری
 اور گراں باری نہیں۔ ہندی شاعری کے محبوب کی طرح شاید فیض کا محبوب بھی
 پر دہی ہے اور ان کی شاعری میں فراق احمد جہاں الی کا سوز، گھلاؤٹ اور لذت
 ہے۔ لیکن یہ فراق اردو غزل کے فراق کی طرح نہیں جو چند بندھے ٹٹے نقود کے
 علاوہ صبح اور لطیف احساسات سے عاری ہے۔ فیض کے فراق میں دھوپ
 چھاؤں ہے، رنگینی ہے، درد کی کسک ہے، امید کی ٹیسیں ہیں۔ فیض تار سے

گنتے ہیں تو اس لئے نہیں کہ یہ فرقت کی ایک علامت ہے، بلکہ اس لئے کہ تارو
میں ان کی بے خوابی کا اضمحلال ہے۔ فرقت کی چاندنی فیض کے لئے بے کیف
ہے بلکہ تھکی ہوئی، کھوئی ہوئی سوئی ہوئی سرگوشیاں کرتی ہوئی ہے اور اسی لئے
فیض کی جدائی یا فراق حسین ہے۔

فیض کی شاعری میں تنہائی اور انتظار مختلف شکلوں میں اُجاگر ہوتے
ہیں، آپ بھی یہ دھوپ چھاؤں دیکھئے۔

میں دل نگار نہیں تو ستم شعار نہیں
بہت دنوں سے مجھے تیرا انتظار نہیں
تراپی عکس ہے ان اجنبی پیاروں میں
جو تیرے لب، تیرے بازو، تراکتاں ہیں

یا

میری تنہائیوں پہ شام ہے؟
حسرت دیدِ ناتمام ہے؟
دل میں بے تاب ہے صدائے حیات
آنکھ گوہرِ تنہا کرتی ہے
آسماں پر اُداس ہیں تارے
چاندنی انتظار کرتی ہے
ہم کہ کھڑا سا پیار کر لیں ہم
زندگی زرِ نگار کر لیں ہم

یا

مری رُوح اب بھی تنہائی میں تجھ کو یاد کرتی ہے
ہر اک تارِ نفس میں آرزو بیدار ہے اب بھی
ہر اک بے رنگ ساعت منتظر ہے تیری آمد کی
نگاہیں کچھ رہی ہیں راستہ زر کا ہے اب بھی

وہ نا صبور نکلیں وہ منتظر رہیں
وہ پاس ضبط سے دل میں دلی ہلی آئیں
وہ انتظار کی راتیں طویل تیرہ دتار

انتظار و تنہائی کے یہ سائے ایک لمحہ کے لئے قاری کی نظر دل سے
اوجھل نہیں ہوتے۔ بالآخر "انتظار" اور "تنہائی" دو باقاعدہ نظریں بن کر آتی
ہیں۔ نظم "انتظار" میں شاعر بہت حد تک روایتی ہے اور جذبات کا اظہار سیدھا
اور سبب ہے، شاعر نے کوئی لطیف فن ہی استعمال کرتا ہے اور نہ الفاظ کے
انتخاب میں ہی کوئی خاص رعایت کرتا ہے۔ اسی لئے اس نظم کی اپیل بہت حد
تک محدود ہے اور اس انتظار میں جو بظاہر ہر شاعر کو اپنی محبوبہ کا ہے۔ کوئی
گہرا یا معنی خیز پہلو نظر نہیں آتا۔ شاعر نے عام احساسات کا ترجمان ہے۔ ریاضی
زیست جیسا کہ ہونا چاہئے۔ آئندہ بہار ہے۔ شاعر کے خیال کی دنیا سوا گوار
ہے وغیرہ۔ اور

جو حسرتیں ترے غم کی کیفیں ہیں پیاری
ابھی تلک مری تنہائیوں میں بستی ہیں
طویل راتیں ابھی تک طویل ہیں پیاری
اُداس آنکھیں ابھی انتظار کرتی ہیں

نظم کا خاتمہ بھی اگر مایوس کن نہیں تو کچھ زیادہ خوش گوار بھی نہیں۔
فیض ایک ٹھکے ہوئے بچے کی طرح تڑھال ہو کر سہارا چاہتے ہیں۔
قسم تمہاری بہت غم اٹھا چکا ہوں میں
غلط تھا وعدہ صبر و شکیب آجاؤ
قرار خاطر بے تاب تھک گیا ہوں میں

لیکن اس نظم کے برعکس "تنہائی" منوی اور فنی اعتبار سے فیض کی
شاعری کی معرانا ہے۔ "تنہائی" اور "انتظار" میں نے ادھر کہا ہے فنی کی

شاعری کی سرگزشت دنیاوی خصوصیت ہے اسی لئے ان کی ساری نظمیں اس ایک نظم کے گرد گھومتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ یہ نظم بظاہر دائمی دارومات کی داستان ہے لیکن بے حد معنی خیز ہے۔ نظم کی ابتدا اس لئے سے ہوتی ہے۔ جیب شاعر کا ساواہ جو دھمکتا نہ صرف انتظار کے ایک نقطے پر مرکوز ہے۔ حقیقت سے حقیقت آہستہ سے وہ چوتنگ اٹھتا ہے اور اسے اپنے محیرِ پ کے قدموں کی آہستہ کا دھوکا دیتا ہے کہ یہ وہ لمحہ ہے جہاں امید وہ ایسی کی حدیں لاتی ہیں جہاں امید کی اوجھٹا اٹھتا ہے لیکن کچھ نہیں جاتی اور آخری لمحہ میں جیسے امید کی قندیل بھڑک اٹھتی ہے۔ اور اس کے بعد ڈوبتی جاتی ہے، مہم ہوتی جاتی ہے، یہاں تک کہ کچھ جاتی ہے۔

- ۱۔ بچہ کوئی آیا دل زار نہیں کوئی
- ۲۔ راہروں پر گناہیں اور چلا جائے گا
- ۳۔ دھول چکی رات بھر نے لگتا تاروں کا غبار
- ۴۔ لڑکھڑائی لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغاں
- ۵۔ گل کر دھیں بڑھادوئے وینا دایا رخ
- ۶۔ اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
- ۷۔ اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

نظم کے پہلے مصرعہ میں شاعر کا وجود ساری دنیا سے بے خبر ہے۔ وہ صرف ایک کیفیت، ایک جذبے میں مدہوش ہے۔ دوسرے مصرعے میں مایوسی کے ساتھ انتظار کی شدت کم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اسے راہروں کا خیال آتا ہے جبکہ منزل کوئی اور ہے پھر انتظار کی شدت کھٹتی ہے اور مایوسی بڑھتی جاتی ہے۔ راہروں سے دھندلاتے ہوئے تاروں تک، تاروں سے ایوانوں میں لڑکھڑائی ہوئے چراغوں تک یہ مایوسی تاریک تر ہوتی جاتی ہے اور اسے یقین ہو جاتا ہے کہ اب کوئی بھی نہیں آئے گا۔ اور اسی لئے شمعیں گل کرنے سے دینا دایا رخ بڑھا

دینے اور بے خواب کو اڑوں کو مقفل کرنے کی التجا ہے۔ آخری مصرعے میں "کوئی نہیں کوئی نہیں" کی تکرار سے شاعر اپنی بے حد بوجھیل ہوتی ہوئی مایوسی اور تنہائی کا ذکر کرتا ہے۔ ڈوبتی ہوئی، لڑکھڑاتی ہوئی شمع امید آخر بچہ جاتی ہے اور ریت کے محل جو اتنی آرزوؤں سے بنائے تھے بے آواز مسمار ہو جاتے ہیں۔ نظم کے پہلے اور دوسرے مصرعے میں شاعر کو اپنے گرد و پیش ماحول کی گراں باری کا احساس نہیں۔ اس لئے کہ اس کے وجود کا ذرہ ذرہ ہمہ تن انتظار ہے۔ لیکن تیسرے چوتھے اور پانچویں مصرعوں میں شاعر کی روح پر گرد و پیش کی گراں باری مسلط ہو جاتی ہے۔ اسی مناسبت سے شاعر مشکل قافیہ اور لقیل الفاظ سے گراں باری کا اظہار کرتا ہے۔ یہاں تک کہ آخری دو مصرعوں میں شاعر کو محبوس کے نہ آنے کا یقین ہو جاتا ہے اور الفاظ سہل ہو جاتے ہیں۔ قافیہ کی پابندی بھی ہٹ جاتی ہے۔

آپ نظم کو پھر پڑھئے تیسرے مصرعے سے ساتویں مصرعے تک ایک لڑکھڑاتی ہوئی، بکھری ہوئی، گہرا لودی کیفیت ہے۔ اوزان کے رکن میں حرکت پھرتی، رکتی، بھٹکتی اور ٹھٹھکتی ہوئی سی ہے۔ ڈوبتی ہوئی قندیل کی طرح۔ ٹوٹی ہوئی لہروں کی طرح۔ دراصل یہ شاعر کی دھندلائی ہوئی امیدوں کا پرتو ہے۔ شاعر مایوس ضرور ہے لیکن اسے یقین نہیں آتا کہ حقیقتاً اب کوئی نہیں آئے گا۔ اس تذبذب میں اس کی روح بھٹکتی ہے، اور کسی چیز پر یقین کرنے سے کتراتا ہے۔ فن کی یہ لطیف اور نازک ترکیبیں نظم کی مجموعی تاثیر کو اور گہرا اور دیرپا کر دیتی ہیں اور شاید فیض کی یہ نظم نہ صرف ان کی شاعری میں بلکہ تمام اردو شاعری میں ایک نمایاں نشانِ راہ ہے۔

فیض کی اس نظم "تنہائی" کو اگر صرف داخلی اور انفرادی واردات قلب سمجھا جائے جب بھی اس نظم کی عظمت میں کوئی فرق نہیں پڑتا، لیکن حقیقتاً یہ نظم محض انفرادی نہیں۔ یہ تنہائی بعد انتظار جس کا اظہار اس فنکارانہ انداز سے فیض

کرتے ہیں وہ صرف شاعر کا نہیں بلکہ اجتماعی طور پر پوری سندوستی قوم کا ہے۔
 میں نے نہیں کہا ہے کہ فیض اپنے گرد و پیش کی پھیلائی ہوئی تاریکی میں شعاع امید سے
 محروم نہیں ہوتے۔ وہ لوگ اک جہانِ نو میں پختہ یقین رکھتے ہیں، اور شاید یہ یقین
 انہیں شکست خوردہ ہونے سے بچا لیتا ہے، اور ان کی تلخ سے تلخ اور ٹھوس سے
 ٹھوس حقیقت بھی خواب کے دھندھکے میں پٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ جیسا شاعر
 کے لطیف ادراک پر جن تاثرات نے کمال میں اس نظم کی تخلیق کی اس کا اندازہ
 لگانا مشکل ہے۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید شاعر اپنے محبوب کے ساتھ اس
 جہانِ نو کا بھی منتظر ہے جس میں اسے یقین ہے۔ اگر محبوب کی آمد ایک جہانِ نو کی
 تعمیر کر سکتی ہے تو جہانِ نو محبوب کا اثر ہے۔ محبوب بھی ہو سکتا ہے۔ اس نظم کی بیشتر
 علامتیں اس کے انفرادی ہونے کی دلیل ہیں، اور سب سے بڑی دلیل اس کے
 سیاسی ہونے کی ہو سکتی ہے وہ یہ کہ اگر یہ نظم محض انفرادی ہوتی تو فیض اسے
 اپنے دوسرے دور کی نظموں میں سمجھنا رکھتے اس کے علاوہ نظم کا چھٹا مصرعہ
 اجنبی خاک سے دھندلا دے قدوں کے سراخ

بے حد معنی خیز ہے۔ راشد نے اجنبی خاک کا جو مطلب مقدمے میں بیان کیا ہے
 وہ قرین قیاس نہیں کیونکہ اسی لفظ اجنبی کا ایک اور استعمال سنئے۔

اجنبی ہاتھوں کا بے نام گراں بار ستم

آج سہنا ہے ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے

اور شاید انہیں معنوں میں اس لفظ کا استعمال "تنہائی" میں ہوتا ہے۔ تاروں
 کے بکھرے ہوئے غبار اور ایوانوں کے لڑکھڑاتے چراغ کا مطلب راشد تہذیب کا
 بکھرتا ہوا شیرازہ بتلاتے ہیں، لیکن یہ بھی بہت دور کا رہے۔ فیض کی شاعری میں
 رمزیت کہیں نہیں ہے۔ اور تنہائی میں اس کا استعمال تو نظم کے حسن کو بے طرح
 مجروح کر سکتا ہے۔ میں تو یہی سمجھتا ہوں کہ شاعر کے ادراک میں "محبوب" اور "عہدِ نو"
 کھل مل گئے ہیں اور یہ نظم انہیں ملے جلے تاثرات کی تخلیق ہے۔

فیض کی محبت کی نظموں میں اس مرکزی خصوصیت کی دھوپ چھاؤں کے
بعد ادبھی بہت کچھ ملتا ہے۔ میں نے ابھی کہا ہے کہ فیض کے یہاں وصل کی
سرشاری نہیں۔ اُن کی شاعری میں جدائی کی خاموش تڑپ ہے، اس کے علاوہ
کچھ روایتی محبت کے پہلو ملتے ہیں جن میں تغافل، ستم اور وفا کا ٹھون دہرایا
گیا ہے جس میں محبوب قاتل ہے۔ اُن کی نظم ”انجام“ اس سلسلے میں خاص
طور پر قابل ذکر ہے۔

محبت کی دنیا پہ شام آچکی ہے
سید پوش ہیں زندگی کا خفا میں
تغافل کے آغوش میں سو رہے ہیں
تمہارے ستم اور میری وفائیں
مگر کچھ بھی ابے میرے معصوم قاتل
تمہیں پیار کرتی ہیں میری دعائیں
”سردِ شبانہ“ میں اس تغافل کے خلاف فیض کی ترغیب بھی سنئے۔
پھول لاکھوں برس نہیں رہتے
دو گھڑی اور ہے بہارِ شباب
آخری خط کی دھمکیاں بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔
وہ وقت مری جان بہت دور نہیں ہے
حبیب درد سے رُک جائیں گی سب زینت کی راہیں
اور فیض اس سانچہ کے انجام کے دونوں پہلو بھی واضح کرتے ہیں۔
شاید مری الفت کو بہت یاد کرو گی
اپنے دلِ معصوم کو ناشاد کرو گی
آؤ گی مری گور پہ تم اشک بہانے
نوخیز بہاروں کے حسیں پھول چڑھانے

یا۔

شاید مری تربت کو بھی ٹھکرا کے چلے گی
شاید مری بے سود و فادوں پہ ہنسو گی

”مری جاں اب بھی اپنا حسن واپس پھیر دے چھ کو“ اور ”ہتہ نجوم“ میں
انجم شوق کی داستان ہے۔ ہتہ نجوم کے خاکے اور بہت سی خوبیوں کے علاوہ بے حد
دل فریب ہیں۔

خمارِ غلاب سے بیرہ احمدی آنکھیں
سفید رخ پہ پریشان غنبریں آنکھیں

”مین منتظر“ میں یہ عکاسی مصوری کا رنگ اختیار کر لیتی ہے اور ”تصور“
”سامتا“ اور ”رخصت“ کی جو تصویریں پیش کی گئی ہیں وہ جذبات کی مصوری
کی عمدہ مثالیں ہیں۔

نظموں کے اس گروہ میں ”میرے ندیم“ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ یوں
یہ کھٹک ”یاس“ اور ”آج کی رات“ میں بھی موجود ہے لیکن ”میرے ندیم“ میں محبت
اور رومان کے دروازے بند ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ محبت اور رعنائیاں
جس میں شاعر اچھا ہوا تھا، اب اسے پہلی بار ان میں شاعرانہ وجدان کے ختم ہونے
کا احساس ہوتا ہے۔ ”میرے ندیم“ پوری نظم ایک سوالیہ نشان ہے شاعر حیران
ہے کہ وہ احساسات وہ آرزوئیں کہاں ہیں جن سے شعر کی دنیا میں جان بھی،
جن سے فضائے فکر و عمل رنگین تھی جن کے نون سے مر و انجم شاداب تھے اور جن سے
عشق کی بہمت جوان تھی۔ یہ تجسس بند ہوتے ہوئے اور کھلتے ہوئے دروازوں کا
راز دار ہے یہی نظم وہ حد ہے جہاں فیض شاعر محبت سے بڑھ کر شاعرانہ
بن جاتے ہیں۔ اب تک ان کی نگاہوں نے بقول راشد ”صرف حریری گلانی ملبوسوں
میں لپٹی ہوئی“ خواب سے چور اور لذت سے میرشار تصویریں ہی دیکھی تھیں لیکن
اب وہ ان مناظر کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے جو تلخ ہیں جن میں ملبوس کی سرسراہٹ
اور خواب کی ضیا پاشیاں نہیں بلکہ زندگی کی حرارت، زندگی کی تڑپ اور پکار ہے

”میرے ندیم“ اسی تجسس پر ختم ہوتی ہے۔ بہت کچھ میتھو آرنلڈ کی طرح انکی محبتوں کے مزار پر فیض چراغاں کر کے خاموشی سے دبے پاؤں نکل جاتے ہیں مشتاق اور بے آواز کو اڑ بند ہو جاتے ہیں، شاید کبھی نہ کھلنے کے لئے۔ البتہ فیض کے دوسرے دور کی شاعری میں جس میں اکثر ان کو اڑوں پر ہلکی دستک سنائی پڑتی ہے میتھو آرنلڈ کی نظم فارسیکین مرین (Foresaken Merman) کی طرح جہاں بہت سی مایوس اور غم انگیز آوازیں ”مارگریٹ“ کو یکا رتی اور واپس بلاتی ہیں، لیکن ”مارگریٹ“ جا چکی ہے اور لوٹ کر نہیں آ سکتی۔ یہ مارگریٹ سوئیزر لینڈ کے ایک ہوٹل میں ملازمہ یا گھنٹس تھی جس سے آرنلڈ نے پہلی بار محبت کی اور اسے اپنا بنانے کی جرأت نہ کر سکے۔ زندگی کی اعلیٰ قدروں اور مقاصد کی قربان گاہ پر آرنلڈ نے بھینٹ پڑے عزم اور استقلال سے دی۔ لیکن وہ کھوئی ہوئی مارگریٹ کی یاد کبھی فراموش نہیں کر سکے۔ بقیہ زندگی میں مارگریٹ نہ صرف ایک لڑکی اور ان کی کھوئی ہوئی محبوبہ تھی بلکہ آرنلڈ کے لئے رومان اور محبت کا سبیل (Symbol) تھی۔ فیض کی رومانی فطرت بھی انہیں اکثر اور بار بار واپس بلاتی ہے، لیکن یہ بند کو اڑ نہیں کھلتے صرف دستک کی آواز آتی ہے۔ کو اڑوں کے اس طرح مقفل ہو جانے کے بعد اونٹے دروازے دوسری شاہراہوں پر کھلتے ہیں۔ وہ شاہراہیں جہاں رنگین و حریری ملبوسات ہیں۔ نہ کثیف شراب نہ خابخواب سے لبریز آنکھیں۔ نہ رخساروں کے عشرت آلود غانے۔ نہ سرخ ہونٹوں پر تبسم کی ضیا۔ نہ مرمری ہاتھوں کی لرزشیں۔ نہ ٹھنکی یا ہیں اور نہ جھلکتے ہوئے سچل یہ شاہراہیں بے نما ہیں، ٹھوس ہیں، اعدان میں حقیقت کی جھلک ہے۔ یہاں خاک و خون میں لٹھرے اور ہٹائے ہوئے جسم۔ بازاروں میں مزدوروں کا چمکتا ہوا گوشت، بھوکا گانے والے کھیت، ناٹواؤں کے نوالوں پر چھپتے پھوٹے عقاب، آرزوؤں کی مقتل گاہیں، اجنبی ہاتھوں کا بے نام ستم، دلوں کی بے سود ٹرپ اور جموں کی مایوس پکار ہے۔

اس نئے دور کی پہلی نظم ”مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ“
 ہے اور اس میں شاعر کی اس نا سمجھی کا ذکر ہے جب اس نے محبت کو اپنی زندگی
 کا مقصد اور حاصل سمجھا تھا اور اس نا سمجھی پر ندامت بھی ہے۔ اور عام کھجی ہے
 لیکن شاعر نے انسانیت کی پکار سن لی ہے، اور اسے یہ احساس مکمل طور پر
 ہو چلا ہے کہ ہے

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
 راحتیں اور بھی ہیں دل کی رات کے سوا
 حُسن و عشق کی رخنائی اسے اس حد تک اپیل نہیں کرتی کہ وہ زندگی کی اور
 بہت سی اہم حقیقتوں سے آنکھ بند کرے ہے

ان گنت صدیوں کے تاریک پھیلا نہ طلسم
 ریشم و اطمس و کجواب میں بنوائے ہوئے
 جہاں جی سیکتے ہوئے کو چہ و بازار میں جسم
 خاک میں تھڑے ہوئے خون میں بہاتے ہوئے

اب بھی دل کش ہے تراشیں مگر کیا کیجئے
 لوٹ جاتا ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجئے

”چند روز اور مری جان چند ہی روز“ ان کا پہلی سیاسی نظم ہے۔ اس میں
 انہیں اس ظلم و ستم کا شعور بھی ہے، جو ہندوستان کی سیاسی تحریکوں پر روا رکھا گیا
 اور اس کے ساتھ اس کا یقین بھی ہے کہ شہنشاہی کی سفاک مشین چند روز میں
 لوٹ کر پھرنے والی ہے

لیکن اب ظلم کی عیباد کے دن تھوڑے ہیں
 اک ذرا صبر کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں

اس ذخیرہ کی دوسری کڑی ان کی نظم ”سیاسی میڈر کے نام“ ہے جس کا سال

کی جدوجہد کچھ ایسی ہی تھی کہ جیسے تنکا سمندر سے زور آزمائی کرے۔ لیکن اُن
ناکاموں اور بے شمار زخموں کے باوجود فیض "طلوعِ نو" کی پیشین گوئی کرتے
ہیں۔ انہیں دور سے صبح کی آواز آتی ہے۔ "اے دل بے تاب ٹھہر" میں ہمدنو کی
امیدیں اور قوی ہو جاتی ہیں۔

یہی تاریکی تو ہے غارِ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دل بیتاب ٹھہر

اور

جلد یہ سطوت اسباب بھی اُٹھ جائے گی
یہ گراں باری آداب بھی اُٹھ جائے گی
خواہ زنجیر چٹکتی ہے چٹکتی ہی رہے

چونکہ سیاسی نظم "سُتے" میں عوام کی خفیہ قوتوں کا اظہار ہے۔ ان ممکنات
پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ عوام متحد ہو کر بغاوت پر آمادہ ہو جائیں تو حکومت کی
مضبوط سے مضبوط بنیاد کو ہلا سکتے ہیں۔ لیکن یہ

کوئی ان کو احساسِ ذلت و لادے
کوئی ان کی سوئی ہوئی دم پند دے

اس آخری دور کی نظموں کو پڑھتے ہوئے تعجب ہوتا ہے کہ فیض
اقتصادی پر بادی یا معاشرتی اُبھار کو اپنا موضوعِ سخن نہیں بناتے۔ شاید
ان تمام مسائل کا حل وہ سیاسی آزادی سمجھتے ہیں۔ اس لئے جہاں کہیں بھی
مزدور یا سرمایہ کار کا ذکر آتا ہے، وہ ہمیں ہمیں طور پر جس چیز کا احساسِ فیض کو تمام
جدید شعرا سے زیادہ ہے وہ سیاسی غلامی ہے جو اجداد کی میراث بھی ہے اور
ذلت اور بربادی کا باعث بھی۔ اس سیاسی غلامی کے تہلک اثرات کا مکمل

اظہار ہیں ان کی نظم "بہم لوگ" میں مذکور ہے۔
دل کے ایوانوں میں لئے گل شدہ سمعوں کی قطار
نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اُگتائے ہوئے

آج پھر حسنِ دل آرا کی وہی دھج ہو گی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ عاتسے کا خیار
ہندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر

یا

جانے اُس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں
نمٹتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

احساس کی اس شدت کے باوجود انگریزی رومانی شعراء کی طرح وہ اپنے
جذبات کی رو میں نہیں بہتے۔ ان کے یہاں تیج پکار نہیں ملتی۔ صرف ایک دلی
دلی سی آہ ہے۔ ان کے غم کے شعلوں میں جلتی ہوئی چھاؤں کی لپک نہیں ہے۔
صرف ایک گھبی گھبی سی آج اور دمک ہے۔ یہی خود ضبطی یا ٹھیراؤ ان کو وکٹورین
دور کی انگریزی شاعری کے توازن سے ملا دیتا ہے۔ ان کی شاعری کی اپیل زیادہ تر
ذہنی ہے اور توازن اور ٹھیراؤ کی وجہ سے جو فیض اور جذبی کی نمایاں خصوصیت
ہے ان کی شاعری میں آرنلڈ کی شاعری کی طرح عظمت اور سکون کا احساس ہوتا
ہے۔ ان کے شب و روز میں یکساں نہ کرنے والی روشنی نہیں بلکہ ان کی غم انگیز
دنیا چاندنی کی مدہم روشنی میں جھللاتی نظر آتی ہے۔

فیض کے کلام کے مجموعے میں نظموں کا ایک گروپ ایسا بھی ہے جو شاعری
فن کاری اور مصوری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ "سرودِ شبانہ"، "تہہ نجوم"، "یاس" اور
"ایک منظر" میں ایک پُر اسرار خاموشی اور معنی خیز سرگوشی ہے۔ یہ سکون
اور خواب آلود مناظر شاعری کی روح کی طرح بوجھل اور نڈھال ہیں، لیکن ان مناظر
کی افسردگی اور اضمحلال میں سرگوشیاں سنائی پڑتی ہیں۔ ان نظموں میں نئی
شاہراہوں کا تجسس ہے اور دراصل یہی نظمیں اس عبوری دور کی نشانی ہیں
جہاں شاعر شاعر محبت سے شاعرِ انسان بنتا ہے۔ ان نظموں کا حسن و سکون

آئے والے طوفان کا پیش خیمہ ہے۔ "سرو و شبانہ" خاص طور پر قابل ذکر ہے کیونکہ اس نظم میں شاعر نے صرف عالم خود فراموشی میں ہے بلکہ اس کے وجود کا ذرہ ذرہ اپنے گرد و پیش کے منظر سے ہم آہنگ ہے۔

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز
کہکشاں نیم دانگا ہوں سے
کہہ رہی ہے حدیث شوق نیاز

ساڑہ دل کے خموش تاروں سے
چھین رہا ہے خمار کیفیت آگیں
آرزو، خواب، تیرا دوستے حسین

ان نغموں میں منظر نگاری کے باوجود جس اختصار سے کام لیا گیا ہے وہ فنی اعتبار سے بے حد بلند ہے اور بعض مصرعے بذاتِ خود ایک نظم ہیں اس کے علاوہ ان نغموں میں جو اوزان استعمال کئے گئے ہیں، ان کے رکن میں رواں دواں کیفیت نہیں ہے بلکہ ٹھہری ہوئی حرکت ہے جو نظم کی کیفیت کی مناسبت سے نہ صرف موزوں ہے بلکہ جس سے شاعر کو اظہار میں بڑی مدد ملتی ہے۔

فیض کی شاعری میں راشد یا میراجی کی اشاریت یا رمزیت نہیں ہے کیونکہ زندگی کے جن مسائل پر ان کی نظر پڑتی ہے وہم انگیز ہونے کے باوجود سادہ ہیں۔ ان میں وہ پیچیدگی نہیں جو راشد یا میراجی میں ہے۔ اس لئے فیض کا بیان سلیجھا ہوا اور صاف ہے۔ چند ترکیبوں اور تظموں میں جوانی کے رد و بدل کے علاوہ ہمیں ان کے اسلوب بیان میں کوئی نئی بات نہیں ملتی۔ لیکن دیگر جدید شعرا کی طرح فیض نے بھی اردو شاعری کو بہت سے نئے الفاظ اور تشبیہوں سے

روشناس کرایا۔ راشد نے "نقش فریادی" کے مقدمے میں لکھا ہے "فیض
 ہمارے زمانے کے بعض دوسرے شاعروں کی طرح تشبیہات کا دلدادہ نہیں۔
 اگر آپ اس کی نظموں کو غور سے دیکھیں تو شاید ہی کوئی تشبیہ آپ کو مل
 سکے۔ تعجب ہے راشد جیسے شاعر کو فیض کی تشبیہات کا حسن نظر نہیں آتا۔ یہ
 صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں تشبیہات کی بہتات نہیں لیکن جو تشبیہیں ہمیں
 ملتی ہیں وہ بڑی انوکھی اور بے حد حسین ہیں۔ ان تشبیہات کی کچھ مثالیں
 آپ بھی دیکھئے۔

سرخ ہونٹوں پر تبسم کی ضیائیں جس طرح
 یاسمن کے پھول ڈوبے ہوں گے گنار میں

حسنِ محبوب کے سیال تصور کی طرح
 اپنی تارکی کو کھینچے ہوئے پٹائے ہوئے
 سیا سی جہد و جہد کے متعلق ہے

جس طرح تنکا سمندر سے ہو سرگرم سیفر
 جس طرح تیرتی کہسار پہ یلغار کرے

تیرگی ہے کہ اُٹھتی ہی چلی آتی ہے
 شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا جیسے

یا ہے

رات یوں دل میں تری کھولی ہوئی یاد آتی
 جیسے دیرانے میں چمکے سے بہار آجائے
 جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
 جیسے بیمار کو بے دیر قرار آجائے

ایک افسردہ شاہراہ دراز
 دور افق پر نظر جمائے ہوئے
 سرد مٹی پہ اپنے کھینے کے
 سرگیں حسن کو بچھائے ہوئے

جس طرح کوئی غمزہ عورت
 اپنے ویراں کدے میں محو خیال
 وصل محبوب کے تصور میں
 مویو چور، عضو عضو نہ ٹھال

فیض کی نظم "یاد" کے بارے میں

فیض کی نظم "یاد" پر جو اعتراضات "ہماری زبان" (۸ اکتوبر) میں کئے گئے ہیں وہ بہت حد تک گمراہ کن ہیں۔ کسی شاعر کی زبان بیان کی کوتاہی پر نکتہ چینی کرتا یہ ذات خود کوئی غلط بات نہیں سمجھتا۔ اس قسم کے اعتراضات اکثر غلط جذبے کے ساتھ کئے جاتے ہیں۔ ان اعتراضات کا مقصد زبان و بیان کی صحت کو قائل رکھنا ہوتا ہے اور اس میں تسخیر نہ صرف بے محل ہے بلکہ اس سے نکتہ چینی بے غام و تنقیدی شعور کا پتہ چلتا ہے۔

فیض کی شاعری کی چند نمایاں خصوصیات فکری گہرائی میں کی زبان بیان کی خود شنیدی اور فطرت اور ایک خاص قسم کی فکر انگیز استعارہ پرستی (SUGGESTIVENESS) ہیں۔ یہی خصوصیات ان کی شاعری کو ان کے ہم عصروں کا لہجہ سے ممتاز کرتی ہیں۔ یہ تمام خوبیاں ان کی نظم "یاد" میں بھی ہیں جس کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ پوری نظم کی تشریح غیر ضروری ہے کیونکہ اس نظم میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو سمجھ میں نہ آ سکے یا قاری پر اثر انداز نہ ہو سکے صرف چند ترکیبوں کی وضاحت کافی ہے۔

(۱) "آواز کے سائے" پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ یہ صرف کسی جسم کا ہوتا ہے۔ اگر یہ صحیح ہے تو "خواب و خیال" کی پرچھائیاں کیسے ہو سکتی ہیں؟ خواب و خیال کے بھی تو جسم نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آواز جسم

سماعت ہے لیکن صرف سماعت تک محدود نہیں ہے۔ ان آوازوں کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جو تخیل میں گونجتی یا تیرتی ہیں جیسے بھولے بسرے گیتوں کی موسیقی یا ان لوگوں کی آوازیں جو ہم سے دور ہیں لیکن جن کا لب و لہجہ ہمارے ذہن میں محفوظ ہے یا آپ ضمیر کی آواز کے بارے میں کیا کہیں گے؟ کیا اس کا تعلق بھی سماعت سے ہے؟

میرا خیال ہے "دشت تنہائی" کی مناسبت سے "آواز کے سائے" کا استعمال بہت خوبصورت اور معنی خیز ہے۔ کسی چیز اور اس کے سائے میں مشابہت تو ذرا دور ہوتی ہے۔ لیکن یہ مشابہت جزئیات میں نہیں ہوتی انگریزی میں بولتے ہیں کہ He is a shadow of his Former self۔

اور اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ کسی شخصیت میں نمایاں تبدیلیاں ہونے کے باوجود تھوڑی بہت مشابہت اب بھی باقی ہے اور وہ مشابہت اس شخصیت کی اہم اشارہ کرتی ہے جس سے ہم مانوس تھے یا جس سے ہماری بہت سی امیدیں وابستہ تھیں۔ اسی طرح نیفین نے "آواز کے سائے" سے یہ بات واضح کی ہے کہ محبوب کی آواز جو شاعر کے تخیل میں گونج رہی ہے وہ وہی جانی پہچانی آواز ہے جسے کبھی سن کر کانوں میں رس پڑتا تھا وقت کے فاصلے اور محبوب کی دوری سے وہ آواز اب مبہم سی ہے (یا اُس آواز کا سایہ ہے جو انکھوں نے کبھی سنی تھی) جگر کا یہ شعر:-

وہ یوں دل سے گزرتے رہے کہ آہٹ تک نہیں ہوتی

وہ یوں آواز دیتے ہیں کہ پہچانی نہیں جاتی

اسی کیفیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شیلے نے (Adonais) میں درج ذیل آواز کے سائے کا ذکر اس طرح کیا ہے:-

..... she pined away

Into a shadow of all sounds : a drear
Murmur between their songs.

(۲) "ہونٹوں کے سراب" سراب کے معنی فریب نہیں ہے بلکہ فریب نظر ہے جو شعاعوں کے انعطاف (Refraction) سے پیدا ہوتا ہے۔ سراب ان چیزوں کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے جن کا نظاہر وجود ہوتے ہوئے بھی حقیقتاً وجود نہ ہو۔ "ہونٹوں کے سراب" سے مراد ہے محبوب کے وہ ہونٹ جو فیض تحنیل کی مدد سے دیکھتے ہیں لیکن دراصل جو جسمانی طور پر موجود نہیں ہیں (یعنی جو ہوتے ہوئے بھی نہیں ہیں) وہ ہونٹ جو فیض کے کبھی شاداب دیکھے تھے، محبوب سے جدا ہو کر ان کے تحنیل میں نظر آتے ہیں لیکن ان کی حقیقت سراب کی سی ہے۔ اسی خیال کو فیض نے اپنی معرکہ الارانظم "ہم جو تار یک راہوں میں مارے گئے" میں اس طرح ادا کیا گیا ہے۔

سولیوں پر ہمارے لبوں سے پرے
تیرے ہونٹوں کی لالی پلکتی رہی
تیرے ہاتھوں کی چاندی دکتی رہی
تیری زلفوں کی مستی برستی رہی

'قرب اور بعد' کی اسی کیفیت کو 'دن' نے اپنی نظم Absence میں اس طرح بیان کیا ہے۔

In some corner of my brain

There I embrace and there I kiss her

And so enjoy her and so miss her

(۳) شمس و خاک کا محاورہ یقیناً غلط ہے (معلوم نہیں ضرورت شعری کی بنا پر تبدیلیاں کس حد تک جائز ہیں) لیکن جو بات فیض کہنا چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ "پہلو کے سمن اور گلاب" "دشت تنہائی" میں بھی کھلتے ہیں۔ حالانکہ محبوب کی دوری سے وہ کہرا لود، غبار آلود ہے (خاک سے یا خاک پر)۔

اور گلاب کے اُگنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(۴) پہلو کے سمن اور گلاب پر یہ اعتراض ہے کہ یہ سمن اور گلاب کسی درخت اور باغ کے نہیں ہیں۔ یہ اعتراض انتہائی غیر مشاعرانہ ہے۔ مجاز کا مدعا یہ ہے :

”تھکیں ترے عارض کے گلاب اور زیادہ“

اگر عارض کے گلاب کھلتے ہیں اور جھک سکتے ہیں (یا اگر نظروں کے جام چھلک سکتے ہیں) تو محبوب کے پہلو کے سمن اور گلاب میں کیا برائی ہے۔
”گلستاں بکثرت“ بھی تو جسمانی طور پر ناممکن ہے۔ محبوب کے نرم و نازک پہلو کو واضح کرنے کے لئے سمن اور گلاب کا استعمال کیا گیا ہے۔

(۵) دوسرے بند میں بھی اسی قرب و بعد کے تسلسل کو قائم رکھا گیا ہے جو دراصل پوری نظم کو جان ہے۔ فیض کی نظریں خلا کو گھور رہی ہیں یا افق پر جمی ہوئی ہیں (جیسا کہ انتہائی میں اکثر ہوتا ہے) ان کا محبوب ان سے دور بھی ہے اور قریب بھی۔ یعنی جسمانی طور پر تو وہ دور ہے لیکن شاعر کے خیال میں اس سے بہت قریب ہے۔ محبوب کے منظر سانس کی آغوش اسی قرب کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کا اظہار ”حبیب شہر دست“ میں فیض نے اس طرح کیا ہے۔

ابھی ابھی کوئی گزرا ہے گل بدن گویا

کہیں قریب سے گیسو بدوش، غنچہ بدست

لیکن اس قرب کے باوجود شاعر کے خیال میں کہیں دور (اس لئے افق پار) وہ آنکھیں ہیں یا محبوب کی وہ نظر ہے جس سے دل میں ٹھنڈک پڑتی ہے اس ٹھنڈک یا سکون کو فیض دلداز نظر کی شبہم کہتے ہیں (جو ظاہر ہے قطرہ قطرہ ہی گرتی ہے) اگر آنکھوں سے جام پلائے جاسکتے ہیں تو آنکھوں سے سکون کی شبہم بھی گر سکتی ہے۔

فیض کی نظم "ملاقات" کے ان مصرعوں پر
بہت سیم ہے یہ رات لیکن

.....
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موج زر جو تری نظر ہے

تبصرہ کرتے ہوئے آخر لکھنوی جیسے زبان داں اور Classicist نے فیض کی "انوکھی لیکن پیاری" زبان کی داد دی ہے۔

(۴) آخری بند میں جھوٹی تسلی یا تسکین کی لڑت اشارہ ہے۔ دل کے رخسار پر ہاتھ رکھنا غیر مالوس سہی لیکن کم از کم اس سے اُس تسکین کا اظہار ہو جاتا ہے جو محبوب کے ہاتھوں کو آنکھوں سے لگا کر رخسار سے لگا کر حاصل ہوتی ہے (یہ تجربہ صرف فیض ہی کا نہیں ہے فراق کی تنہائی میں "یاد کے ہاتھ" ایسے ہی ہیں جیسے جدائی سے پہلے محبوب کے ہاتھ تھے۔ اس طرح حاصل کی ہوئی تسکین سے صبح فراق پر زبانی اس فراق پر جس کی تقریباً تمام مدت ابھی باقی ہے) وصل کی شب کا دھوکا ہوتا ہے وہ شب ابھی آئی نہیں ہے (زوں گماں ہوتا ہے) لیکن محبوب کی یاد نے جدائی اور تنہائی کے گراں تیار لمحات کی تلخی ضرور کم کر دی ہے۔

اس کے علاوہ میرا خیال ہے کہ جس طرح ہم لفظی اعتقاد

(Literal Belief) اور شاعرانہ اعتقاد (Poetic Belief)

میں امتیاز کرتے ہیں اسی طرح ہمیں شاعری میں کسی ترکیب یا فقرے کے لفظی اور شاعرانہ معنی کے فرق کو بھی سمجھنا چاہئے۔ ہمارا اعتقاد ایسی دوزخ پر ہو سکتا ہے جہاں واقعتاً شعلے ہوں اور جس میں گنہ گار جسمانی طور پر جلیں اور یہ اعتقاد بھی ہو سکتا ہے کہ دوزخ روحانی یا جسمانی کرب و اذیت کا دوسرا نام ہے۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں اعتقادوں میں فرق ہے۔ اسی طرح بہت سے

محاورے اور فقرے لفظی معنوں میں نہیں۔ بلکہ شاعرانہ معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو ”نکبت باد بہاری“ انکھیلیاں نہیں کر سکتی۔ تارے انکھیں نہیں جھپک سکتے، چاند مسکرا نہیں سکتا وغیرہ، اور اگر شاعرانہ مفہوم کو نظر انداز کر دیا جائے تو ”جہان تمنا“ ”دیدہ شوق“ ”یورشِ غم“ ”ردِ الفت“ ”بزمِ امکاں“ وغیرہ کی ہزاروں ترکیبیں بے معنی معلوم ہوں۔

دوسری بات یہ ہے کہ (ہر زمانے کے ہر اُس شاعر پر اعتراضات کئے گئے ہیں اور کئے جائیں گے جنہوں نے مروجہ شعری بندش (Poetic Dictation) سے ہٹ کر اپنے لئے کوئی نئی راہ نکالی ہو۔ لیکن نئی راہیں ہمیشہ نکالی گئی ہیں اور نکالی جائیں گی) جدید انگریزی شاعری کے مغل اعظم ٹی، ایس، ایلیٹ نے ٹیکسپسٹر کے (Poetic Dictation) سے بچنے کے لئے کیا کیا جتن نہیں کئے اور ان پر اعتراضات بھی کئے گئے اور ایک حد تک یہ اعتراضات مفید بھی ہیں کیونکہ کسی زبان کی بقا کے لئے یہ ضروری ہے کہ اُس کے الفاظ اور محاوروں کی سحت کی طرف خیال رکھا جائے لیکن غیر ضروری نکتہ چینی سے یہ بھی ممکن ہے کہ اُس زبان کی نشوونما رک جائے یا کم از کم اُس کی نشوونما کی رفتار کم ہو جائے اس لئے اس قسم کی نکتہ چینی میں توازن قائم رکھنا ضروری ہے فیض کی نظم ”یاد“ کا جس طرح مذاق اڑایا گیا ہے وہ نہ صرف غلط ہے بلکہ شادویانہ Chauvinistic ہے۔

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن کے
ہر مزید اس طرح کی شائع وار
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن سٹریٹ

محمد اللہ نقوی : 03478848864

سردار طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067